

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**IMAGENS OTIMISTAS:**  
**REPRESENTAÇÕES DO DESENVOLVIMENTISMO NOS**  
**DOCUMENTÁRIOS DE JEAN MANZON - 1956-1961.**

**MARIA LEANDRA BIZELLO**

**NOVEMBRO - 1995**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**Mestado em Multimeios**

**IMAGENS OTIMISTAS:**

**REPRESENTAÇÕES DO DESENVOLVIMENTISMO NOS**

**DOCUMENTÁRIOS DE JEAN MANZON - 1956-1961**

**MARIA LEANDRA BIZELLO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em  
Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP  
como requisito para obtenção do grau de Mestre em  
Multimeios sob a orientação do Professor Dr.  
Marcius Cesar Soares Freire do DMM-IA.

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Maria Leandra

Bizello

e aprovada pela Comissão Julgadora em

20 / 12 / 1995

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire

**NOVEMBRO - 1995**

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	Y/UNICAMP
N.º	85581
N.º	27497
DATA	06/7/96
N.º	Y
PREÇO	2411,00
DATA	26/04/96
N.º CPO	C.M.000879

11-A

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B552i

Bizello, Maria Leandra

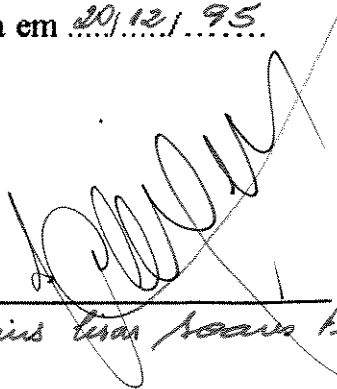
Imagens otimistas : representações do desenvolvimen-  
tismo nos documentários de Jean Manzon - 1956-1961 /  
Maria Leandra Bizello. -- Campinas, SP : [s.n.], 1995.

Orientador : Marcius César Soares Freire.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes.

1. Manzon, Jean
  2. Kubitschek, Juscelino, 1902-1976.
  3. Cinema e história.
  4. Abordagem interdisciplinar do conhecimento.
- I. Freire, Marcius César Soares.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

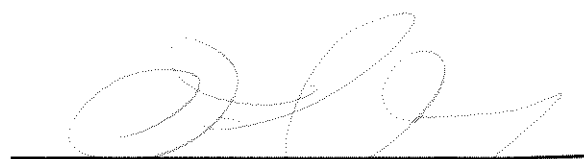
Este exemplar corresponde à redação final  
da dissertação defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 20/12/95.



Prof. Dr. Márcio Cesar Soares Figueira



Prof. Dr. Elias Thomé Saliba



Prof. Dr. Kemário Vitor Rêgo de Almeida Rêgo

## ***Agradecimentos***

Ao CNPq e à FAPESP pelas bolsas de estudo que permitiram a concretização da pesquisa desenvolvida.

Aos funcionários da Jean Manzon Produções Cinematográficas, principalmente a secretária Luciana Soares Lopes; a Jorge Vaz e João Félix da Silva pela imensa ajuda na moviola para assistir aos filmes - foi um grande aprendizado - e depoimentos que fizeram; a Nilton Gomes da Silva e sr. José de Alencar Filho, pelas entrevistas. A Jean Pierre Manzon por permitir o acesso aos filmes abrindo com grande gentileza as portas da produtora.

Aos amigos Célia Maria de Toledo Serrano, Cássia Denise Gonçalves, Telma Elita Juliano Valente e Edson Luis Nars companheiros de sempre nas discussões e no estímulo em todas as fases desta tese.

Aos meus pais - Simão e Orminda -, meu irmão Sérgio, a Silvia e Maria Inês pelo interesse constante e encorajamento.

Aos professores Fernão Ramos e Milton José de Almeida pela leitura atenta, questionamentos e sugestões imprescindíveis.

Ao Marcius Cesar Soares Freire pela orientação, por ser um leitor detalhista, por sua imensa paciência e estímulos fundamentais neste trabalho.

Ao meu companheiro Cesar Fernandes Pacetta pela coragem, incentivo e presença constantes no percurso deste estudo: da pesquisa à escritura.

## **RESUMO**

Este estudo tem como objetivo analisar as representações do desenvolvimentismo através dos filmes documentários de Jean Manzon no período do governo de Juscelino Kubitschek. Para tal, fazemos uma reflexão sobre a relação interdisciplinar entre o cinema e a história, do filme como documento histórico. Analisamos, então, as sugestões metodológicas de José Mário Ortiz Ramos, de historiadores norte-americanos e do historiador francês Marc Ferro. É sob a luz deste último que desenvolvemos nossa análise fílmica. Os filmes analisados constituíram uma série documental da qual estudamos três temas: no primeiro analisamos a imagem de Juscelino Kubitschek e políticos do período; no segundo, estudamos as imagens sobre a sociedade: camponeses, operários, classe média, burguesia; no terceiro tema as imagens do velho e do novo são analisadas: a pobreza e o atraso, a cidade e as indústrias, enfim, quais são as imagens do moderno. Assim, através do filme, esse documento antes desprezado pelo historiador, analisamos o desenvolvimentismo bem como procuramos recuperar uma parte da obra cinematográfica de Jean Manzon.

*"De fato, mal uma pessoa morre, e já se efetua, de sua vida apenas concluída, uma rápida síntese. Caem no nada milhões de atos, expressões, sons, vozes, palavras, e apenas algumas dezenas ou centenas delas sobrevivem. Um número enorme de frases que disse em todas as manhãs, tardes e noites de sua vida caem num abismo infinito e silencioso. Mas algumas dessas frases resistem, como que por milagre, inscrevem-se na memória como epígrafes, ficam suspensas na luz de uma manhã, na doce escuridão de uma noite. A mulher e os amigos choram ao recordá-las. Numa filme, são essas frases que restam."*

*Pier Paolo Pasolini*

## ÍNDICE

<b>NOTAS INTRODUTÓRIAS .....</b>	<b>8</b>
<b>1 - DOCUMENTOS E CONTEXTOS.....</b>	<b>16</b>
1.1. <i>Um documento possível .....</i>	<i>17</i>
1.2. <i>Documentário como documento histórico .....</i>	<i>24</i>
1.3. <i>Contextos .....</i>	<i>30</i>
1.4. <i>Uma trajetória .....</i>	<i>33</i>
<b>2 - IMAGENS DO PODER.....</b>	<b>41</b>
2.1. <i>A imagem presidencial .....</i>	<i>43</i>
2.2. <i>Fragmentos poderosos.....</i>	<i>66</i>
<b>3 - GLAMOUR SOCIAL.....</b>	<b>77</b>
3.1. <i>Camponeses .....</i>	<i>78</i>
3.2. <i>Trabalhadores urbanos .....</i>	<i>86</i>
3.3. <i>Homens e máquinas .....</i>	<i>96</i>
3.4. <i>O charme social .....</i>	<i>108</i>
<b>4 - O VELHO E O NOVO .....</b>	<b>118</b>
4.1. <i>Cidades: caos e prazer .....</i>	<i>119</i>
4.2. <i>Catedrais modernas .....</i>	<i>125</i>
4.3. <i>O Estado modernizador .....</i>	<i>132</i>
<b>NOTAS CONCLUSIVAS.....</b>	<b>146</b>
<b>FICHÁRIO.....</b>	<b>151</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>236</b>



## ***NOTAS INTRODUTÓRIAS***

A idéia deste estudo tem duas preocupações principais. A primeira é a reflexão sobre o filme como documento para a História, pois sempre nos pareceu insuficiente a discussão empreendida pelos historiadores quanto a esta questão. A segunda é a compreensão das representações do nacional-desenvolvimentismo no período JK - 1956-1961 - nos filmes documentários de Jean Manzon. Os diversos trabalhos que analisam essa ideologia examinam-na através do discurso escrito construído pelos diversos grupos e agências que a difundiam, mas há um vazio na análise de representações do desenvolvimentismo que têm como discurso a imagem e o som. É nesse vazio que este trabalho se insere.

O projeto inicial não delimitava tão rigorosamente o tema a ser abordado. Nele o próprio título - O OLHO-DOCUMENTÁRIO NA DÉCADA DE '50 - indicava um amplo recorte temporal, temático, bibliográfico e documental, além do estabelecimento de relações entre todos eles. Num primeiro momento, fixamos alguns limites em relação à documentação para melhor trabalhá-la, subdividindo o seu universo em três vertentes: documentários de Jean Manzon, de Humberto Mauro e documentários e curta-metragens realizados por cineastas que na década de '60 pertenceriam ao chamado *Cinema Novo*. Essa restrição documental acompanhou nosso interesse crescente de compreensão das representações da ideologia nacional-desenvolvimentista nos anos JK.

Os documentários realizados por Jean Manzon nos pareceram ampliar a perspectiva dessa compreensão, pois eles expressam representações dessa ideologia, realizadas não só pelo Estado mas também pela burguesia, o que nos faz perceber uma trama mais complexa entre os diversos segmentos da sociedade. Eles constituem ainda um fundo documental inédito quanto à análise

e investigação. Tal ineditismo nos levou a concebê-los como documentação básica para nossa pesquisa, assim como todo o material escrito referentes a eles, guardados na produtora.

Essa documentação já faz parte da memória visual que ultrapassa o período que estamos estudando. Jean Manzon, como fotógrafo ou cineasta, deixou um vasto registro do Brasil e também do mundo, em fotografias e filmes, que se não forem bem conservados perecerão rapidamente. A produtora que fundou no início da década de '50 no Rio de Janeiro, está sediada, atualmente, no centro da cidade de São Paulo e guarda toda sua produção filmica, hoje, histórica.

O acesso a todo esse material nos possibilitou resgatar uma parte da memória visual do país que na verdade estava esquecida e relegada. Apesar das boas condições de conservação das películas, muitos filmes não existem mais e outros estão em processo de deterioração. Mesmo com a degradação e desaparecimento dos filmes, seus vestígios não foram totalmente apagados, havia e há uma preocupação na produtora, em guardar tanto a sobras da montagem como os planos de produção, montagem e roteiro de cada filme. Essa parte escrita é acondicionada em pastas - cada filme tem sua pasta -, onde além dos documentos que já citamos, encontramos bilhetes dos cinegrafistas a Jean Manzon ou aos montadores descrevendo suas condições de filmagem, os objetivos dos clientes para seus filmes, sugestões de roteiros, material de divulgação de cada empresa-cliente, certificado de censura. Os filmes possuem, ainda, um outro arquivo de pastas onde além desse material encontramos orçamentos dos filmes, cartas dirigidas aos clientes sobre sua distribuição nos cinemas, e até mesmo notas fiscais. Todo esse material guardado foi fundamental na análise dos filmes pois nos permitiu conhecê-los para além de

sua imagem. A produtora ainda guarda algumas moviolas, elemento imprescindível para nosso trabalho uma vez que pouquíssimos filmes foram telecinados, estando a maioria na bitola 35mm.

Do contato com os filmes elaboramos um fichário que está no final deste volume. Essas fichas surgiram da necessidade de centralizar as informações referentes a cada filme, já que elas surgiam aos poucos, uma vez que estavam dispersas entre as pastas e o filme propriamente dito. Desse modo, nosso fichário era constantemente ampliado com a incorporação de novos dados técnicos e de conteúdo, facilitando a manipulação para a análise. Entretanto as fichas que apresentamos estão sob um formato bem mais simples e contém apenas as informações essenciais para o reconhecimento dos filmes que citamos. De sua criação até fins da década de '50 a produtora realizou 238 filmes, e desse montante sobreviveram à ação do tempo aproximadamente 120. De 1956 a início de 1961, 83 produções apresentaram boas condições de manipulação e constituem nossa documentação principal.

Paralelamente, desenvolvemos pesquisas em outros centros de documentação investigando, em revistas da época, possíveis críticas aos filmes de Jean Manzon e manifestações do público. Infelizmente as publicações consultadas raramente se dedicavam à crítica ao documentário, eram entusiastas do cinema de Hollywood, dedicando duas ou três páginas ao cinema nacional. Assim, foram pouquíssimas as informações obtidas. A trajetória de Jean Manzon e sua produtora foi então montada através de recortes de jornais centralizados em hemerotecas como a do Museu Lasar Segall, do Arquivo Alexandre Eulálio - UNICAMP, e a do IDART - Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo, além de entrevistas com funcionários da produtora.

A complexidade na leitura e manipulação do documento fílmico nos levou a percorrer um caminho cheio de idas e vindas pois não é permitido ao historiador sentar-se numa sala comum para examiná-lo uma única vez. É necessário vê-lo um mínimo de três vezes, projetado na moviola ou na tela e quando possível no videocassete. Apesar das boas condições de que dispunhamos para o exame dos filmes, as informações referentes a eles tiveram que ser coletadas aos poucos. Essa dispersão não era esperada uma vez que toda a documentação fílmica e o que a ela se referia estava arquivada num único lugar. No entanto, um exame mais minucioso nos mostrou que era necessário uma investigação detetivesca dentro da organização primitiva na busca de nossos preciosos documentos.

Documento e objeto para o nosso estudo, os filmes de Jean Manzon serão analisados sob a luz do método sugerido por Marc Ferro, que por sua vez não o sistematiza de maneira acabada mas permite a cada historiador fazer uma reflexão sobre ele ao fazer história. Procuramos assim fazer um exercício de análise estabelecendo relações próprias entre as imagens-objeto e tudo aquilo que é exterior a ela no período que ora estudamos.

Além de Marc Ferro, outros historiadores preocupados com as relações entre cinema e história serão estudados e confrontados com o primeiro cujos trabalhos e idéias predominam em nosso estudo; isso porque sua abordagem entende o filme como um documento histórico e parte dele para compreender a sociedade que o produziu. Dessa forma o documento fílmico torna-se um texto escrito por imagens que mantém relações intrínsecas com outros textos produzidos ao seu redor.

Nessa articulação cinema e história, o filme, imagem-objeto, possui múltiplas dimensões, o que nos leva para além da história que conta e das imagens que mostra. Assim, discutimos os filmes contextualmente pois trabalhamos com vários saberes, o que implica confrontar, nesse momento, representações históricas e realidades. Examinamos as relações e representações da sociedade, da ideologia desenvolvimentista, incluindo aí especificamente a trajetória de Jean Manzon. Esta inclusão não tem qualquer intenção de análise psicologizante, mas sim de dar ao leitor referências até então pouco conhecidas do fotógrafo e cineasta, do desenvolvimento de sua obra e as possíveis relações que estabelecia com sua equipe e a sociedade. Procuramos, com isso, desviar-nos do risco de conferir diferentes status às realidades histórica então abordadas pois os dados referentes a Jean Manzon são elementos que devem ser levados em conta na análise dos filmes, de acordo com o método sugerido por Marc Ferro.

Da leitura e análise dos filmes foi possível discutir três temas quanto às representações: a representação do poder através das imagens de Juscelino Kubitschek e políticos do período; representações das classes sociais e aquelas que estabelecem um Brasil moderno e outro atrasado. Esses temas não pretendem dar conta de todas as dimensões possíveis dos filmes analisados, ao contrário, eles são fonte para outros pesquisadores que com outros olhos poderão descobrir novos temas.

Por outro lado, os temas, que ora apresentamos foram pouco discutidos, o que significa que os historiadores pouco se debruçaram sobre eles. A imagem de Juscelino Kubitschek, amplamente divulgada e usada até nossos dias, raramente foi objeto de estudo, mesmo sua trajetória política e pessoal carecem de estudos

aprofundados. Não pretendemos fazer aqui uma investigação minuciosa sobre sua imagem, mas lançar um primeiro olhar sobre ela através de Jean Manzon, inserindo-a no contexto de seu governo como presidente e estendendo suas relações com a sociedade. Da mesma forma faremos com os políticos que estiveram sob o olhar das câmeras de Jean Manzon e sua produtora.

As imagens da sociedade, isto é, suas classes sociais, estão fragmentadas. Não encontramos filmes, do período, dedicados exclusivamente a um ou outro segmento social, eles não são o assunto principal dos filmes mas personagens e preocupações secundárias. No entanto essas imagens fragmentárias constituem uma representação daquilo que não apenas Jean Manzon, mas a burguesia e o Estado concebiam como classes sociais.

Essas imagens da sociedade ainda nos possibilitam estudar uma outra representação: a do Brasil moderno e do Brasil atrasado. Elas perpassam todos os filmes de uma forma ou de outra. O momento é de desenvolvimento e portanto superação do antigo estado de coisas. As cidades, o homem urbano e do campo, a indústria, os transportes, as forças armadas, enfim toda a sociedade passa do velho para o novo. Mas será que esse novo significa superação do velho? Há a possibilidade de convivência entre ambos? O que é ser moderno na década de '50 nessas imagens que analisamos? Tais indagações nos levam ainda a estabelecer relações com os outros temas que desenvolvermos, possibilitando entendê-las entre as representações.

Dessa forma, os filmes realizados por Jean Manzon nos mostram imagens que percorrem o período revelando e fazendo história. Mas não podemos pensar que apenas o olhar de Jean Manzon concebe tais imagens. Há muito mais que

um cinegrafista ou uma produtora por trás do filme: uma classe social e o Estado.



***1 - DOCUMENTOS E CONTEXTOS***

### ***1.1. Um documento possível***

*Será o filme, um documento indesejável para o historiador?* Nunca é demais repetir essa frase de Marc Ferro, apesar de ela já ter seus 20 anos. Hoje, é claro, os historiadores se interessam pelo filme, não só como um divertimento mas também e principalmente como um documento em potencial para a história. O historiador não o ignora mais, pois percebeu que para além da história do cinema, o filme não é mera ilustração de uma outra história mas fonte dela. No entanto, a pergunta inicial permanece ressoando como um eco, pois o filme é ainda um documento não objetivo, muitas vezes impreciso e deformador, com linguagem difícil de decifrar, renitente, e pela natureza de seu suporte, deteriorável, exíguo e disperso.

Imagem-objeto, o filme foi apresentado primeiro ao historiador como um fascinante modo de *visualizar* a história. Mas ele não era suficientemente explorado apesar de ser reconhecido como testemunho: Boleslaw Matuzewski, José Honório Rodrigues e Georges Sadoul<sup>1</sup> em diferentes épocas, reconheceram a importância do documento filmico.

Entretanto, a imagem - e particularmente o filme - só foi incorporada ao rol dos documentos históricos com plenos direitos quando tanto a noção de fato histórico como a de documento foram ampliadas pela crítica histórica a que são submetidos. Do documento histórico foi tirado o véu de objetividade e pureza que lhe era conferido, e ele passa a ser encarado como um "*monumento*", isto é, um instrumento e expressão do

---

<sup>1</sup>Boleslaw Matuzewski, citado por LEYDA, Jay. *Films Beget Films - A study of the compilation film*. New York, Hill and Wang, 1971, p.15-6. RODRIGUES, José Honório. *A Pesquisa Histórica no Brasil*. 3ed., SP, Nacional, 1978. CARDOSO, Ciro F. "Iconografia e História" in *Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura do Centro de Memória - UNICAMP*. Campinas, Ed.Papirus, 1:09-17, 1990. p.09.

*poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro*<sup>2</sup>. O fato histórico encarado como construção permite-nos reconhecer outras realidades históricas até então desprezadas pelos historiadores. Essa desmistificação, essa desmontagem a que ambos devem ser submetidos, não pode ser realizada por uma única crítica histórica.

É nessa perspectiva que em 1973 Marc Ferro<sup>3</sup> publica na revista *ANNALES, Le film, Une Contre-Analyse de la Société?* O texto dentro do que chamarmos de *nova história* faz o *esboço de um método*<sup>4</sup>, onde aborda não só esse "novo" documento mas as realidades ali inscritas e até então negligenciadas pelos historiadores. Na mesma década, surge da *AMERICAN HISTORICAL ASSOCIATION*<sup>5</sup> um grupo de historiadores americanos, *The Historians Film Committee*, que têm como objetivo disseminar informações sobre o filme como fonte para a pesquisa e o ensino da história. A publicação *FILM & HISTORY* preenche o vazio das discussões, publicando ensaios e artigos sobre filmes e metodologia, além de se firmar como um espaço para aqueles historiadores que realizam filmes exporem e discutirem suas experiências.

Mesmo que o historiador tenha, finalmente, transformado o filme em documento, há um primeiro - mas não único - problema contra o qual ele se defronta: o caráter interdisciplinar da relação cinema-história. Sem dúvida, esse caráter suscita ao mesmo tempo perigo e fascinação, como bem coloca José Mário Ortiz<sup>6</sup>: a fascinação de se

<sup>2</sup>Ver FOUCAULT, Michael. *Arqueologia do Saber*. trad. Luiz F.B.Neves, Petrópolis, Vozes, 1971. LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. trad. Bernardo Leitão et alii, Campinas, Ed. Unicamp, 1990, pp. 9-10 e 535-49. FERRO, Marc. *Cinema e História*. trad. Flávia Nascimento, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p.79.

<sup>3</sup>Uma interessante trajetória intelectual de Marc Ferro é realizada por SCHVARZMAN, Sheila. *Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América*. Campinas, SP, dissertação de mestrado apresentada ao departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas /UNICAMP, 1994.

<sup>4</sup>FERRO, Marc. "O Filme: uma contra-análise da sociedade?" in *Cinema e História*. op.cit., p.88. Esse artigo data de 1971.

<sup>5</sup>ROLLINS, Peter C. (org.) *Hollywood as Historian - American Film in a Cultural Context*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1989.

<sup>6</sup>RAMOS, J.M. Ortiz. "Relações Cinema-História: Perigo e Fascinação" in *Projeto História: Programa de Estudos Pós-Graduados e Departamento de História*. São Paulo, PUC-EDUC, 1985, pp. 55-63.

aproximar do mundo estranho e sedutor das imagens e sons abrem múltiplos caminhos; o historiador segue movido pela sedução das imagens, do roteiro, do diretor, enfim, do filme como um todo. Aqui reside o perigo, quando começa uma verdadeira reflexão sobre a interdisciplinaridade. Perigo ainda, segundo Ortiz, de desabar na constatação do *já conhecido na análise da sociedade*<sup>7</sup>. No entanto, não entendemos que o perigo crucial seja esse, pois se encaramos o filme como monumento, inserindo-o no conjunto de outros documentos, não haverá tão somente uma constatação, mas o olhar para um outro lado, com novas preocupações, surgindo novos conhecimentos de velhos problemas.

A consciência da interdisciplinaridade se dá exatamente quando o historiador sente a necessidade do conhecimento da literatura cinematográfica. O filme como documento suscita, então, um duplo saber, é como *andar numa fascinante corda bamba*<sup>8</sup>, para retomar a expressão de Ortiz. Mas é no contato com a literatura cinematográfica que o historiador pode desviar-se da interdisciplinaridade perdendo de vista ora a especificidade da história - ao embrenhar-se nos campos da história do cinema, da produção cultural ou da linguagem cinematográfica -, ora a especificidade do cinema - ao traçar paralelos entre sociedade e filme, sem penetrar neste último, usando-o como mera ilustração. Mas o historiador pode firmar-se na corda bamba e evitar os desvios se encarar o conhecimento histórico como permanente ligação de realidades. Essas ligações não significam a subordinação ou o privilégio de realidades e sim uma valorização e enriquecimento dos diferentes campos históricos. A articulação cinema e história não pode ser reduzida a temas e problemas sociais exclusivos de um ou de outro, pois devemos reconhecer no interior de qualquer realidade histórica outras ali existentes, respeitando as especificidades de cada uma<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup>Idem p.55.

<sup>8</sup>Ibidem p.57.

<sup>9</sup>LE GOFF, Jacques. op.cit. p. 10. Sobre as articulações entre história e linguagem ver SILVA, Marcos A. "O trabalho da linguagem" in *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 6(11): 45-61; set. 1985/fev.1986.

Essa articulação nos leva a procurar novos métodos para o trabalho com o documento filmico. Nesse sentido, é ainda Ortiz quem nos sugere duas opções metodológicas: a primeira é ter como centro das preocupações o processo cultural, entendendo as obras como bens culturais; a segunda preocupa-se com as obras *como construções artísticas carregadas de energia e significação*<sup>10</sup>. Por fim, não toma os filmes *como documentos, ou fontes documentais, mas sim de penetrar fundo em suas estruturas, perseguindo as inscrições históricas ali depositadas, e fazendo saltar os lampejos das esperanças não realizadas*<sup>11</sup>. Essas opções, esclarece Ortiz, *não devem ser absolutizadas* e mesmo enquanto sugestões, merecem uma atenta reflexão. Ambas sublinham a separação dos conhecimentos históricos e cinematográficos: no primeiro caso, tanto pesquisa quanto reflexão voltam-se para a história do cinema, a história do fazer filmico, das relações entre cineastas e daquelas existentes dentro do cinema; é a realidade própria do cinema numa análise interna à produção do filme. Ao voltar-se para a obra como construção artística, segue pelo caminho dos estudos da linguagem entrando nos campos da semiologia, da fenomenologia, da análise psicanalítica, etc., analisando o filme internamente, sem sobrar tempo para examiná-lo quanto à sua exterioridade. O intercâmbio entre essas duas opções é vislumbrado por Ortiz, mas não explorado. Mais preocupado em mostrar os perigos e também a fascinação da relação cinema-história, ele não deixa o historiador seguro de que o filme é um documento histórico em potencial. Ao contrário, ele é considerado um objeto de estudo próprio da história do cinema com uma nova abordagem, onde se interrogam outras séries documentais, estabelecendo um circuito de comunicação que, no entanto, se limita ao cinema. Essa insegurança é transformada em contradição com a afirmação de que, para suas opções metodológicas, o filme não é encarado como documento apesar de perseguir *inscrições históricas ali depositadas*.

---

<sup>10</sup>RAMOS, J.M. Ortiz op.cit. p.56.

<sup>11</sup>Idem.

Se para Ortiz o intercâmbio sugere um certo desconcertamento para o historiador, o seu desenvolvimento tem se mostrado uma maneira ampla no qual as questões metodológicas suscitadas pelo material filmico têm sido enfrentadas. As articulações entre cinema e história conduzem a um diálogo de saberes, sem perdas para o conhecimento histórico ou os riscos de desvio para a história do cinema.

O trabalho particular sobre a articulação cinema e história abre um amplo campo de debate no qual a definição do que representa o filme para o historiador é essencial. Nesse sentido, essa definição poderá seguir três caminhos possíveis de análise: a análise quanto ao seu *destino*; o filme como *escritor de história* e o filme enquanto *documento histórico*.

No primeiro caso, a análise percorre o caminho no sentido da Escola de Frankfurt e/ou Umberto Eco: o filme é analisado em sua totalidade como indústria cultural e vê o indivíduo, o espectador, como massa, objeto dessa indústria que o manipula ideologicamente. Na verdade, essa análise não dá conta da interioridade do filme, reduzindo-o às suas relações externas: público e filme, indústria e consumidor. A imagem em si não é privilegiada mas sim o público, a crítica, os cartazes do filme, as revistas especializadas, o *star-system*, etc.

Se o filme é considerado um *escritor de história*, parte-se da possibilidade de uma história em imagens, história cinematográfica. Essa reflexão está tanto nos escritos de Marc Ferro como em discussões entre historiadores norte-americanos ligados à revista *FILM & HISTORY*. A preocupação central é de como a história pode ser feita em imagens sem ser uma transcrição do discurso histórico escrito, isto é, que a história em filmes seja um agente de inteligibilidade histórica, e como o historiador pode se envolver na realização dos filmes. Os filmes históricos e alguns tipos de documentários que também exploram a história dificilmente fazem do fato histórico o ator central, há uma

preferência em reduzi-lo a pano de fundo para o desenvolvimento de um romance, um drama individual ou ainda uma biografia. Há, no entanto, filmes que fazem o contrário como, *O Encouraçado Potemkin* - 1925 - e *Outubro* - 1927 - de Serguei Eisenstein onde o fato histórico é o protagonista. Em *Outubro* é a Revolução Russa esse personagem, não há o desenvolvimento de um romance ou um drama enquanto a Revolução acontece; todos os personagens que aparecem estão envolvidos, de alguma forma, com o protagonista e não tornam-se mais ou menos importantes diante desse fato que está acontecendo e no qual estão participando, não se sobressai uma história particular, seja ela do Czar Nicolau II, Kerensky ou Lenin, mas fazem parte de uma história que envolve todos eles. Tal questão é mais evidente ainda na história da revolta dos marinheiros de *O Encouraçado Potemkin* que poderia ser desviada quando da morte do marinheiro Vakulientchuk, transformando-o em personagem principal e a história num romance ou num drama, ou ainda, na sequência da escadaria de Odessa. Assim, nesses dois exemplos o fato histórico é o personagem central e não o fundo histórico para algum romance.<sup>12</sup>

Nessa discussão a analogia entre a história escrita e a história visual acaba sempre emergindo, mas esse não parece ser um bom caminho para se abordar a questão, pois cada uma dessas maneiras de se fazer história apresenta, a seu modo, distorções, problemas teóricos, metodológicos e práticos. Há aqui uma preocupação não só teórica como também prática, isto é, a possibilidade do real envolvimento do historiador na realização de filmes e de como "escrever" o passado com os meios específicos do cinema: o filme é então, um meio de se fazer e analisar a história<sup>13</sup>.

<sup>12</sup>Para uma reflexão maior sobre *O Encouraçado Potemkin* veja: FERRO, Marc. "Lenda e História: *O Encouraçado Potemkin*" in *Cinema e História*, op.cit., pp.141-143.

<sup>13</sup>Para uma reflexão sobre História em Imagens ver: FERRO, Marc. "Existe uma visão cinematográfica da História?" in *A História Vigiada*, trad. Doris S.Pinheiro, SP, Martins Fontes, 1989, pp.63-75. HARVEY, Stephen. "Por que o cinema se volta para a História" in *O Estado de São Paulo*; São Paulo, 11.12.1983, n.183, ano III, Suplemento Literário, pp.2-3. ERNST, Wolfgang. "DiStory: cinema and historical discourse" in *Journal of Contemporary History*, London, 18(3):397-409, jul.1983. ROSENSTONE, Robert A. "History in Images/History in Words: reflections on the possibility of really putting history onto film" in *The American Historical Review*, New York, 93(5):1173-85, dec., 1988. HERLIHY David. "Am I a Camera? Other reflections on films and history"

Quando tomamos o filme como *documento histórico*, a análise parte da imagem-movimento. Aqui as relações exteriores e interiores são imprescindíveis: a produção filmica e suas relações com o mundo que o produz permitem conhecer, qualquer que seja o gênero do filme, o imaginário, a cultura, a política, a ideologia, etc.: a instabilidade emocional dos anos seguintes a Segunda Guerra Mundial, oficialmente denominados "tempos de paz", a confusão e as dificuldades desse momento para o povo americano nos são revelados na estória de três veteranos da guerra que voltam para casa, em *The Best Years Our Lives*<sup>14</sup> (1945, William Wyler); a chanchada brasileira, na década de '50, não é apenas uma maneira simples e ingenua de contestar a ordem vigente, mas também um canal que reforçava outros valores ligados ao poder. Além disso, ela nos possibilita observar *as representações da sociedade que o imaginário cinematográfico produziu* (...) <sup>15</sup> Esses dois exemplos nos mostram as dimensões possíveis do material filmico como documento, admitem a descoberta de uma outra história revelada pelo não visível. É nesse sentido que Marc Ferro e John O'Connor traçam metodologias<sup>16</sup> nas quais a consciência das possibilidades do filme não consente encará-lo unicamente como *instrumento de poder*<sup>17</sup> mas um contra-poder ou, nas palavras de Ferro, *uma contra-análise da sociedade*. No entanto, o fato de um filme ter

---

in *The American Historical Review*, op.cit. pp.1186-92. WHITE, Hayden. "Historiography and Historiophoty" in *The American Historical Review*, op.cit., pp.1193-99. O'CONNOR, John E. "History in Images/Images in History: reflections on the importance of film and television study for an understanding on the past" in *The American Historical Review*, op.cit., pp.1200-09. TOPLIN, Robert Brent. "The filmmaker as historian" in *The American Historical Review*, op.cit., pp.1210-27.

<sup>14</sup>Esse filme é analisado por JACKSON, Martin A. "The Uncertain Peace" in O'CONNOR, John E. and JACKSON, Martin A. *American History/American Film - Interpreting the Hollywood Image*. New Expanded Edition. New York, The Ungar Publishing Company, 1991.

<sup>15</sup>MEIRELES, William Reis. *Cinema e História: O cinema brasileiro nos anos 50*. Assis, dissertação de mestrado, UNESP, 1991, p.09.

<sup>16</sup>Marc Ferro esboça seu método de análise de filmes em artigos já reunidos em livros. O'Connor expõe suas reflexões metodológicas no artigo "History in Images/Images in History..." op.cit.

<sup>17</sup>A historiadora Cristina Meneguello em seu artigo, "Resgatando Hollywood: reflexões a partir dos cartazes de cinema", aproxima a concepção que Ferro tem do filme à Escola de Frankfurt, o que é bem incoerente: o filme, concebido como um documento não tem apenas uma dimensão como a própria historiadora aponta no pensamento frankfurtiano; se o filme é um instrumento de poder ou não, é a análise que vai permitir que o historiador pré-conceba o filme como aquele que reproduz e reafirma uma dominação de classe. Apesar da crítica procedente que faz à Escola de Frankfurt, a historiadora não percebeu as possibilidades expostas por Marc Ferro em seu método que trabalha o filme como documento enquanto a Escola de Frankfurt o trabalha apenas em sua relação com o consumidor.



forte dimensão ideológica e ser realmente instrumento de poder não significa que seja inutilizado como evidência, ao reafirmar uma dominação; nesse caso o filme exerce uma ação sobre a sociedade.

A imagem não está desvinculada da sociedade: a partir dela as complexas relações entre indivíduos e entre filme e sociedade são historicizadas. Uma série de documentários realizados pelo Estado, por exemplo, pode fornecer testemunhos da dimensão mitológica e imaginária de uma ideologia dominante, levando em conta a heterogeneidade social. É o caminho percorrido por Christian Delage ao analisar os documentários produzidos pelos nazistas durante o Terceiro Reich e José Inácio Melo e Souza com a análise das imagens do Cinejornal Brasileiro realizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no Estado Novo. Dessas pesquisas<sup>18</sup> sobressaem aspectos que iluminam incertezas metodológicas, ao mesmo tempo que ampliam as dimensões entre o filme, os indivíduos, os grupos sociais e o Estado. Elas ainda recuperam uma documentação considerada previamente sem valor estético e historicamente esgotada pela análise superficial do discurso ideológico, onde o filme é concebido como mera ilustração.

### ***1.2.Documentário como documento histórico***

À primeira vista o filme documentário, compreendido como documento para a história parece ser o caminho óbvio no qual o historiador interessado na relação cinema-história deve trilhar. Essa obviedade não pode causar espanto quando em algumas definições do gênero estão inseridos os termos veracidade, objetividade, seriedade e didatismo. Mesmo que nessa concepção a criatividade seja o princípio

---

<sup>18</sup>DELAGE, Christian. *La vision nazie de l'Histoire - a través de cinéma documentaire du Troisième Reich*. Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1989. SOUZA, José Inácio M. *A ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo, dissertação de mestrado, ECA/USP, 1990.

orientador e o documentarista tenha um olhar particular sobre a realidade, o documentário depende do *curso dos acontecimentos e, sobretudo, de sua materialidade concreta*<sup>19</sup> é ainda tido geralmente como neutro apesar de sua evidente construção e interpretação, mas carrega consigo o estigma de representar uma certa verdade da realidade.

Ao documentário, para Jean-Claude Bernardet e Alcides Ramos, deve-se impôr *toda a crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito (...)*<sup>20</sup>. Esse ponto de vista desestabiliza a hierarquia dos documentos, legitimando o filme como documento histórico. Porém, não se pode deixar de lado as particularidades características das imagens, que devem ser analisadas por elas mesmas, acompanhadas da crítica histórica.

Nessa perspectiva, Marc Ferro aponta alguns procedimentos de análise de filmes de montagem que também podem adequar-se à análise de documentários. Esses procedimentos serão abordados aqui, junto à massa documental usada como fonte, isto é, os filmes documentários realizados pela produtora JEAN MANZON FILMS, hoje JEAN MANZON PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS, no período de 1956 a 1961. A maior parte desses filmes é dedicada à publicidade estatal e privada. No entanto, alguns são de reportagens; dedicam-se a um único tema e não a uma série de temas agrupados como nos cinejornais.

Podemos caracterizar mais especificamente tais filmes como curta-metragens de prestação de serviços, orientados para a promoção e a venda de informação positiva. No período analisado, os filmes não faziam menção, no início ou no final, à empresa patrocinadora e/ou anunciadora. Assim, para poder trabalhar publicidade sem, no entanto, registrar o nome da empresa, Jean Manzon utilizou o MERCHANDISING. Para Leon Cakoff, *Jean Manzon instituiu o "merchandising" no cinema nos anos 50, quando*

---

<sup>19</sup>DELAGÉ, Christian. op.cit., p.12.

<sup>20</sup>BERNARDET, J. C., RAMOS, Alcides. *Cinema e História do Brasil* SP, Ed. Contexto, 1988.

a publicidade brasileira mal sabia fazer "reclames" para as rádios<sup>21</sup>. O "merchandising" fica mais evidente quando os filmes saem da publicidade direta e são transformados numa ficção, isto é, o filme é construído sobre um fato real, com tratamento ficcional: uma estória é contada para mostrar tal produto ou acontecimento; a realidade está sempre sendo manipulada tanto para atingir objetivos estéticos como discursivos.

As sugestões metodológicas de Ferro foram utilizadas com algumas ressalvas, respeitando as características da documentação examinada. A crítica dos documentos foi integralmente aplicada em seus três aspectos: *crítica de autenticidade*, *crítica da identificação* e *crítica analítica*.

A *crítica de autenticidade* procura, através dos movimentos de câmera, da iluminação, intensidade da ação e outros elementos próprios das imagens, observar se um documento está intacto ou não, se uma sequência foi cortada ou se é integral. Marc Ferro está preocupado com os filmes que usam imagens de arquivos, assim como fotografias, entrevistas, filmagens atuais dos temas abordados e até mesmo fragmentos de filmes de ficção, manipulando esses elementos através da montagem. Esse tipo de manipulação é recorrente nos documentários de publicidade aqui analisados. De modo geral, os cinegrafistas de Jean Manzon filmavam os locais temas dos filmes; porém, também era comum o uso dessas imagens em outros filmes, qualquer que fosse o tema abordado. Além desse arquivo que se formava, a produtora adquiria material de jornais cinematográficos, principalmente da "ATUALIDADES FRANCESAS", ampliando a escolha de imagens a serem usadas para complementar as que eram realizadas pelos cinegrafistas. Mas o que predomina é a repetição de planos e sequências produzidos pela própria produtora.

---

<sup>21</sup> Catálogo da Retrospectiva Jean Manzon; Criação, direção e produção gráfica Louise Manzon e Ana Magno; s/n; SP/RJ, 1991.

O suporte para a realização da *crítica de identificação* - momento em que o filme é datado, seus personagens e lugares são identificados, o conteúdo interpretado - foi possível com o levantamento de dados no arquivo de pastas referentes a cada produção. Esse material, de *tradição escrita*, corresponde aos textos de narração, anotações para o uso da música, a decoupage - que consistia em descrever, num formulário próprio, plano a plano, o filme inteiro - folhetos de divulgação das empresas-cliente, etc.. Para Ferro a *crítica de identificação* é o momento em que os obstáculos aparecem, necessitando um acurado trabalho nos arquivos cinematográficos. Por isso a importância da *crítica de autenticidade*, pois como identificar uma imagem, seu conteúdo, se não sabemos sua procedência, sua autenticidade?

As condições de produção, a função do documento, como o público o recebeu, a orientação dada ao filme, fazem parte da *crítica analítica*. Para os documentários de publicidade, certos aspectos são de difícil recuperação como a sua recepção pelos espectadores. Veiculados nos cinemas para o grande público e nas empresas, feiras, congressos para um público mais especializado, não despertavam o interesse da crítica cinematográfica que os desprezava ou simplesmente ignorava sua existência; o grande público os desdenhava tanto quanto a crítica: os dez minutos iniciais da sessão não passavam de um momento para o cigarro e a conversa rápida ou a última chance dos retardatários não perderem o início do filme de longa-metragem. Mas eles também eram dirigidos para o público especializado:

*"Você precisa que alguém visite sua fábrica... É um futuro sócio, pode ser um banqueiro de que depende um empréstimo ou um financiamento, talvez seja um industrial estrangeiro cujos produtos V. pode representar e fabricar aqui, para melhores negócios e maiores lucros... Mas ele está longe ou não tem tempo. Como agir? Leve ao seu visitante sua fábrica toda, em movimento, viva e dinâmica, num filme de 16 milímetros... A sua visita estará feita, os horizontes estarão abertos... (...) Nada é mais eloquente que o bom cinema para vender uma idéia. E sua fábrica*

*poderá ser apresentada em inglês, em francês, em italiano, em espanhol, caso você o deseje.*"<sup>22</sup>

Essas possibilidades oferecidas poderiam ampliar a imagem da empresa para além das fronteiras do Brasil, visando um público especializado e construindo representações próprias das relações de produção e dos serviços, assim como o Estado procurava representar seu modelo, principalmente para o grande público. A concepção dessas representações não era exclusiva da produtora: o cliente, em primeiro lugar, definia o "espírito", o objetivo, a mensagem do filme. Sem o seu aval a montagem não prosseguia. A ele era submetida a primeira versão, para depois serem feitas as modificações sugeridas. Ainda assim a produtora tinha um estilo próprio que marcava todas as produções, quaisquer que fossem os temas abordados: cinegrafistas, montadores e roteiristas eram subordinados a um estilo que prezava o otimismo, o moderno, a alta qualidade, a beleza das imagens.

Para aprofundar a *crítica analítica*, entrevistas com cinegrafistas e funcionários da produtora foram essenciais, possibilitando sua confrontação com os demais elementos colhidos ao analisar a autenticidade e a identidade dos filmes.

Enquanto a *crítica de documentos* compreende a análise da imagem em si, a *análise de realização* aplica-se sobre a montagem, ou seja, o processo da escrita cinematográfica. A montagem pode ser definida, segundo André Bazin, como a *organização das imagens no tempo*<sup>23</sup>. Essa organização possui certas regras que ao serem utilizadas pelo montador imprimem um novo sentido às imagens. Nesse momento definem-se também a função dos elementos sonoros: as vozes das entrevistas, os sons e vozes dos extratos de outros filmes, a voz do narrador, as músicas e os silêncios.

A análise da escrita cinematográfica, a montagem, implica em saber como os realizadores comunicaram-se com o público, de que maneira e quais procedimentos

<sup>22</sup>Folheto publicitário; impresso; s/data.

<sup>23</sup>BAZIN, André. *O Cinema*. trad. Eloísa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 1991.

usaram para tornar a montagem ativa<sup>24</sup>. O que marca a estrutura dos documentários de publicidade aqui examinados é a abundância de planos curtos e rápidos, permitindo grande fluxo de imagens. A música acompanha sublinhando a intensa decupagem sem deixar espaço para o uso de ruídos e silêncios que influiriam na fluidez e harmonia do filme. Cabe à narração restabelecer, de certo modo, a continuidade, percorrendo todo o filme, ora explicando, ora comentando; é ela quem amarra e sustenta planos e sequências, assim como estabelece a dramaticidade necessária ao filme. Sempre como voz off, a narração tem um importante papel entre os documentários que usam muitas imagens de arquivo, pois permite contextualizar e articular as imagens soltas. Onipresente, ela expõe e analisa o tema abordado. Porém, a análise do narrador não é crítica, ela reproduz o pensamento, a idéia dominante, reforça estereótipos, não faz contraponto com a imagem. O narrador detém todo o saber, não há espaço para o espectador e não empresta voz alguma aos atores, se por acaso o faz, só têm direito ao discurso grave e empostado.

Aqui vale a pena retomar dois aspectos importantes para a *análise da realização*. O primeiro é o uso constante das mesmas imagens em filmes diferentes. Existem certas imagens que são recorrentes entre os filmes criando estereótipos. Por exemplo, o cidadão classe média é representado por um funcionário público em várias sequências com sua família, no trabalho, andando na rua. Tais sequências, muitas vezes, são usadas em outros filmes, não importando o assunto abordado. As imagens de paisagens, operários, crianças, etc., sofrem o mesmo uso. A intervenção ficcional é outro aspecto importante a ser analisado nesse momento. A manipulação não é realizada somente com atores, mas as imagens e o texto são construídos de maneira a contar uma estória.

Os procedimentos metodológicos emprestados ao esboço de Marc Ferro possibilitaram dedicarmo-nos tanto ao filme quanto a outros documentos a eles relacionados no sentido de cercá-los para melhor compreendê-los. Desse modo a

---

<sup>24</sup>FERRO, Marc. *Analyses de Film, Analyses de Société*. op.cit., p.36.

circunscrição temática deu-se a partir da articulação das imagens e do recorte temporal e bibliográfico.

### **1.3. Contextos**

Retomemos agora a questão da articulação cinema e história em relação aos contextos.

O ponto inicial a ser observado refere-se ao período já mencionado: 1956-1961. Ele aborda por um lado os anos do governo Juscelino Kubitschek e por outro lado a produção cinematográfica de Jean Manzon. É importante esclarecer que este mesmo período não diz respeito a toda produção realizada pois a produtora tem uma história particular que extrapola essa periodização analisada, isto é, sua atividade cinematográfica inicia-se nos primeiros anos da década de '50 e mesmo depois da morte de Jean Manzon, em 1990, a produtora continuou a realizar filmes sob a direção de Jean Pierre Manzon.

Uma outra observação é quanto ao recorte temático: representações do nacional-desenvolvimentismo. A ideologia do desenvolvimento não nasce e morre no período JK, ela toma feições diferentes nos momentos anterior e posterior ao aqui estudado. No entanto, é neste, que a palavra "desenvolvimentismo" vincula-se ao espírito empreendedor de Juscelino Kubitschek. Não se pode pensar numa determinação de coisas, mas numa confluência de forças.

Para o nosso estudo conceber que toda a ideologia desenvolvimentista partiu do Estado, numa idéia de ele ser o criador e organizador de todo o processo social, seria desprezar as outras forças sociais que ocupam o mesmo espaço, empreendendo suas estratégias de dominação. Os trabalhos de Maria José Trevisan<sup>25</sup>, Caio Navarro de

---

<sup>25</sup>TREVISAN, Maria José. *50 anos em 5 ... A FIESP e o desenvolvimentismo*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1985.

Toledo<sup>26</sup>, Maria Sylvia Carvalho Franco<sup>27</sup> e num certo sentido, o de José Mário Ortiz Ramos<sup>28</sup>, vêm reforçar essa nossa postura. No primeiro, a autora analisa o empresariado paulista, entendendo-o como grupo social empreendedor de um projeto de desenvolvimento anterior ao governo JK que preconiza a sociedade e os papéis do Estado e das classes sociais. Tal projeto é encampado por JK, quando eleito presidente, indo ao encontro de suas idéias de industrialização e a procura da estabilidade política e social.

As análises de Caio Navarro de Toledo e de Maria Sylvia Carvalho Franco, da agência ISEB desmontam a ideologia nacional-desenvolvimentista por ela construída, desvendam a "função precisa cumprida pelas ideologias nacionalistas quanto à desfiguração das contradições sociais e à arregimentação para o esforço desenvolvimentista cujo preço incidia pesadamente sobre a classe operária"<sup>29</sup>, e a idéia de contradição entre as ideologias da agência e do governo é suprimida. Esse caminho também é percorrido, de certa maneira, por J.M. Ortiz Ramos ao analisar as relações entre Estado e produção cinematográfica estabelecendo o posicionamento do meio, imerso nas discussões do período JK, frente ao nacional-desenvolvimentismo, através de duas correntes de pensamento - a "nacionalista" e a "industrialista-universalista". As idéias de um cinema industrial apoiavam-se, tanto para um como para outro, numa ligação fundamental com o Estado: os estudos partiriam do meio cinematográfico e as condições legislativas e protetoras para as realizações teriam que ser promovidas pelo Estado, afirmam *cinema é problema de governo*<sup>30</sup>.

<sup>26</sup>TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de Ideologias*. São Paulo, Ática, 1978.

<sup>27</sup>FRANCO, Maria S. C. "O Tempo das Ilusões" in *Ideologia e Mobilização Popular*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/CEDEC, 1978, pp.151-209.

<sup>28</sup>RAMOS, J.M. Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

<sup>29</sup>TREVISAN, Maria José. op.cit. p. 15-6.

<sup>30</sup>RAMOS, J.M. Ortiz. Op.Cit.p.26.



O discurso e o pensamento de Juscelino Kubitschek foram detalhadamente analisados por Miriam Limoeiro Cardoso<sup>31</sup>. Sob a ótica do poder, o desenvolvimentismo também caracteriza-se por uma sintonia entre as parcelas da classe dominante que já vinham, nos períodos anteriores, projetando e ou dando forma a essa ideologia hegemônica.

Os aspectos dessa ideologia perpassam todos os discursos, o que não significa neutralizar as diferenças. As posições frente aos temas como subdesenvolvimento, desenvolvimento, relações entre o Estado e a iniciativa privada, a concepção da constituição da sociedade, etc., voltavam-se principalmente para a dimensão econômica.

A ênfase no aspecto harmonioso da ideologia não significa que sugerimos um momento em que inexistam os conflitos sociais ou ideológicos, ou ainda que comecemos a traçar relações inadequadas entre esses contextos e a produção de Jean Manzon. Não podemos negar a importância de temas do desenvolvimentismo presentes e representados nos filmes.

É claro que a ideologia não explica por si só a concepção das representações nos filmes, nem a trajetória da produtora. Elas dependem também do caminho seguido por seu fundador. E é justamente por essa convivência entre os recortes aqui levantados que a perspectiva biográfica é levada em consideração. As particularidades da metodologia aplicada à massa documental nos levam a renunciar à uma única realidade, ou a subordinar uma a outra. Assim, várias perspectivas convivem não na procura de uma história total, mas em razão da própria natureza do objeto e do documento histórico deste estudo. O viés biográfico não é, portanto, determinante, é referência importante para o conhecimento de um cineasta pouco conhecido e uma obra algo marginalizada e esquecida.

---

<sup>31</sup>CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento - Brasil JK-JQ*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

#### 1.4. Uma trajetória

O Brasil surgiu como uma opção formidável ao repórter fotográfico francês Jean Manzon, um entre alguns profissionais de jornais e revistas convocados para o serviço cinematográfico da Marinha Francesa, que estavam na Inglaterra, após a retirada de Dunkerque. A França ocupada pelos alemães não parecia ser porto seguro; a Inglaterra, por sua vez, suspeitava da posição francesa e diante da ocupação rompe relações diplomáticas. De Gaulle, chefe das Forças Francesas livres, "prisioneiras" na Inglaterra, não se interessou pelos serviços de reportagem fotográfica e cinematográfica, oferecidos pelo grupo do qual Jean Manzon fazia parte.

Ainda na Inglaterra o repórter fotógrafo encontra-se com Alberto Cavalcanti, que o conhecia por suas reportagens nas revistas Paris-Match e Paris-Soir, recebendo deste uma proposta admirável e espantosa: "*Por que você não vai ao Brasil?*"<sup>32</sup>. Para Jean Manzon o Brasil parecia *tão longe e fabuloso como o planeta Saturno*<sup>33</sup>. Mas os argumentos de Cavalcanti o convenceram a partir para o país de seus *sonhos de infância, das florestas tropicais, dos índios*<sup>34</sup>.

Com Pierre Daninos, redator de Paris-Match, chega ao Rio em 1941 e com uma carta de Alberto Cavalcanti apresenta-se a Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, do Estado Novo. Quando em 1944, Lourival Fontes sai do DIP, Jean Manzon é convidado por Frederico Chateaubriand - sobrinho de Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados - a trabalhar como repórter fotográfico na revista "O Cruzeiro".

A revista, nesse período, marcou para o fotógrafo profissional em geral, uma renovação nas relações de trabalho, valorizando-o tanto à nível salarial quanto artístico. Jean Manzon formou com David Nasser a primeira dupla de repórteres da revista a

<sup>32</sup>REBATEL, H. *Le Regard du Jaguar*. Rennes, Editions Ouest France, 1991.p.134. Ver ainda MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo; Companhia das Letras, 1994.pp. 416-20

<sup>33</sup>REBATEL, H. op.cit.

<sup>34</sup>Idem.

cobrir fatos inusitados, nos quais seu trabalho fotográfico *estimulava o sensacionalismo*<sup>35</sup>.

A partir de 1952 muda de profissão mas não radicalmente, continua a ser um *homem de imagens*<sup>36</sup>, um repórter. Funda nesse ano a produtora de filmes publicitários Jean Manzon Films. Convida para fazer parte da sociedade René Persin, experiente técnico da Gaumont que trabalhava com os cinejornais Atualidades Francesas, o montador Hubert Perrin e o cinegrafista e correspondente da Metro no Brasil, John Reichenheim. O início da produtora foi fortemente influenciado pela concepção cinematográfica desses técnicos que vinham dos cinejornais europeus, apesar da proposta ser diferente, isto é, eles não realizariam jornais cinematográficos mas documentários publicitários e de reportagens, campo que, segundo o próprio Jean Manzon, era pouco explorado no Brasil.

Em meio a produção publicitária eram realizados alguns documentários chamados de reportagem, destacando-se no período que analisamos: **Samba Fantástico**, de 1954 (concorrente no Festival de Cannes), **A Amazônia**, de 1958 (premiado na Bienal de Veneza), **O Brasil em 80 minutos**, de 1960<sup>37</sup> e a produção de **Os Bandeirantes** dirigido por Albert Camus. Esses documentários eram realizados com dinheiro da própria produtora, sem patrocínio de outras empresas. Neles já está presente sua concepção de documentário: a divulgação de uma imagem positiva do Brasil. Essa idéia encaixa-se perfeitamente nos filmes publicitários, potencializando as imagens.

Ao contrário da fotografia, onde trabalhava sozinho, ou no máximo com seu parceiro David Nasser, no cinema, Jean Manzon dispunha de uma equipe técnica que era fiel às suas concepções. Antonio Estevão - cinegrafista durante mais de trinta anos na produtora - compara a colaboração entre eles como um *casamento*, com *momentos de intensa alegria e também divergências*<sup>38</sup>, nem sempre partilhando da mesma sensibilidade. Os

<sup>35</sup>PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro - A revolução na fotorreportagem*. Rio de Janeiro, Dazibao/Agil, 1991. A autora analisa o trabalho fotográfico desenvolvido pelos fotógrafos de O Cruzeiro, inclusive Jean Manzon.

<sup>36</sup>REBATEL, H. op.cit., p.240.

<sup>37</sup>Não existem cópias desses filmes no arquivo da produtora.

<sup>38</sup>REBATEL, H. op.cit., p.240.

documentários mostram, abundantemente, belíssimas imagens da natureza e a perfeição do homem, numa concepção ufanista.

*Estas imagens extraordinárias e feéricas da Amazônia, foi ele quem as forjou, quem me impôs. Naveguei longos meses sobre as margens do rio (pois, no seu meio, a correnteza mostra-se impraticável). Era um pouco confuso, os barcos descendo, de volta, em direção ao oceano, aos Estados Unidos e Europa, carregados de madeira preciosa à bordo. O barulho do motor fazia fugir os animais, o azul do céu deslumbrante, o verde, pesado e obscuro. Os cablocos que habitam os rios são seres raquíticos, mal alimentados. Eles não têm força suficiente para serem violentos. Vivem com dez por cento da atividade cerebral de um ser normal.* <sup>39</sup>

A contraposição entre o olhar de Jean Manzon e de seu cinegrafista nos faz perceber o controle com que dirigia sua produtora. Ele ditava, em detalhes, como deveriam ser as tomadas. Quando o filme exigia que o cinegrafista viajasse até o local a ser filmado, durante os dias de trabalho, os rolos de filmes já rodados eram mandados à produtora para a revelação e aprovação de Jean Manzon ou René Persin. Isso era necessário para um controle tanto de qualidade técnica quanto de quantidade de tomadas para a montagem posterior. Apesar de centralizar as decisões quanto às imagens, Jean Manzon não dominava as técnicas de montagem, que ficava a cargo de Hubert Perrin, René Persin e sua esposa Claude Perrier<sup>40</sup>.

É importante observar que algumas características do trabalho fotográfico desenvolvido por Jean Manzon em O Cruzeiro vão persistir no trabalho cinematográfico. A análise da fotógrafa e pesquisadora Nadja Peregrino nos fala de como Jean Manzon foi um mestre do uso consciente da linguagem fotográfica. Suas imagens indicam uma clara intervenção do fotógrafo na captação do fato, com reportagens que refletem montagens e encenações que construía com base na manipulação de procedimentos formais, utilizados para reforçar o caráter opinativo que conferia ao seu trabalho<sup>41</sup>.

<sup>39</sup>Idem p. 241. Tradução nossa.

<sup>40</sup>É na década de '60 que Jean Manzon começa a montar seus filmes.

<sup>41</sup>PEREGRINO, Nadja. op.cit. pp.86-7.

A estrutura ficcional, isto é, a encenação é contundente nas reportagens e filmes publicitários, pois estão sempre amarrados por uma história que está tanto na narração quanto na construção de uma imagem. Há sempre a necessidade de se contar uma história para mostrar um fato. A narrativa ficcional constroem personagens que podem ser até mesmo uma hidrelétrica ou uma fábrica; a realidade é manipulada para que o fato não seja apenas captado pelo olhar da câmera mas ali montado, numa montagem antes da montagem. Se na fotografia é fundamental a pose - o que imprime um caráter estático, quebrado aparentemente quando monta a sequência -, nos filmes ela participa do movimento, fundamento da imagem filmica.

A manipulação do fato vem carregada de aspectos didáticos e descritivos. Ambos são essenciais para o entendimento completo do que se está falando e mostrando. O encadeamento e a sequência dos acontecimentos não descartam o *flashback* na narrativa. A abundância e a preferência por closes reforça o didatismo e a descrição, deixando para segundo plano a intenção de *suscitar a empatia desejada, com a remissão a categorias universais de estados emotivos que fazem parte da experiência do espectador*<sup>42</sup>, como analisa Nadja Peregrino nas sequências fotográficas. Desse modo, a descrição raramente é realizada por *travelling* mas por closes - desprovidos, na maioria das vezes, de significado psicológico, invertendo o que realizava na fotografia -, e panorâmicas - que exploram excessivamente o espaço. Na verdade, Jean Manzon usa a câmera cinematográfica da mesma maneira que a fotográfica na medida que leva sua principal característica fotográfica, o close, para os filmes.

A montagem narrativa<sup>43</sup>, reforça essas características e deixa toda a dramaticidade do filme a cargo da narração. A análise do processo de realização do filme nos faz perceber a importância da montagem e da narração assim como a influência dos cinejornais nesse período de produção da Jean Manzon Films.

<sup>42</sup>Idem. p.94.

<sup>43</sup>MARTIM, M. *A linguagem cinematográfica*. trad. Paulo Neves, SP, Ed Brasiliense, 1990, p.102.

O roteiro, à princípio não existe. Há uma intenção do cliente e é sobre ela que se trabalham um roteiro prévio e as imagens. O desenvolvimento do roteiro se dá, então, entre as filmagens e a montagem. O cliente tem uma ativa participação nesse desenvolvimento pois ele aprovará ou não o produto que ainda está em confecção. Mesmo que um roteiro bem maleável seja prática comum entre os documentários de maneira geral, é expressiva a inexistência dele neste caso. A manipulação das imagens na montagem, segue uma idéia geral que toma conteúdo e consistência com o texto narrativo em voz off, reforçado pela música. Esse texto do narrador era escrito depois do filme montado, e o escritor do período que analisamos era o poeta Paulo Mendes Campos. Alguns de seus comentários sobre os textos de narração sobreviveram, e aí percebemos sua preocupação em adequar os textos tanto para agradar ao cliente quanto à censura, como por exemplo nas notas que faz à narração do filme *As Engrenagens do comércio*

*8) A fala final é dedicada completamente à censura, com patriotismo, elogio ao governo, etc. Explicar isso ao cliente. Nesta mesma cena final, se voce achar conveniente, é possível desdobrá-la em duas com um intervalo de música.*

*9) Creio que para tipo de problema que tínhamos - CLIENTE E CENSURA - seria difícil fazer um texto mais eficaz. Bonne Chance.*

Era necessário que a narração potencializasse através da ficção, e do didatismo as imagens descritivas não deixando que o filme tomasse feições de cinejornal, como um agrupamento de imagens, que poderiam ser entendidas como desconexas, pois muitos filmes assistidos sem a sonorização parecem mais um desfilar de fotografias sem conseguirem contar, por si, uma estória. Assim, os textos de Paulo Mendes Campos, lidos por Luiz Jatobá, complementam as imagens, não as deixam soltas, é bem amarrado com pitadas de humor e um certo ar poético. Procuravam satisfazer clientes e censura,

ajustando o filme aos propósitos de uma propaganda limitada por esta última, e divulgada pelo cinema.<sup>44</sup>

A estrutura empresarial da Jean Manzon, até fins da década de '50, ainda tem algumas características do *cinema de cavação*<sup>45</sup>: eram os filmes de publicidade que captavam recursos para a realização de documentários por ele concebidos. O amadorismo, o imprevisto e as dificuldades técnicas foram ultrapassados desde o início com a arregimentação de pessoal técnico de padrão internacional assim como material cinematográfico de alto custo.

A crítica especializada e o público, por certo, não se interessavam por tais filmes. Paulo Emílio, num artigo de 1963, critica ironicamente Primo Carbonari e Jean Manzon.

*Somos condenados a Primo Carbonari. A essa pena pesada e hebdomadária alguns cinemas acrescentam às vezes uma dose de Jean Manzon. Não vamos reiniciar a clássica discussão, já acadêmica sobre qual deles é o pior. O assunto evoluiu e hoje os melhores especialistas estão concordes em que um paralelo entre Carbonari e Manzon não tem sentido pois é diversa a natureza da ruindade de cada um deles. Manzon é o ruim de classe internacional, ao passo que Carbonari é o ruim subdesenvolvido. Em suma, Carbonari é o pior cineasta brasileiro e Manzon é o pior do mundo.*<sup>46</sup>

A crítica não se preocupava muito com o gênero, que era considerado ruim esteticamente e pior ainda quanto ao conteúdo. Eles canalizavam uma indignação geral em relação aos complementos cinematográficos - cinejornais e documentários - que, na verdade, nunca receberam maiores atenções nem da legislação, nem dos distribuidores.

Jean Manzon e Carbonari, já em meados da década de '50, dominavam o mercado de complementos. Severiano Ribeiro era o principal distribuidor de filmes e dono da Atlântida. Um acordo firmado entre ele e Manzon descortinou telas de todo o Brasil para

<sup>44</sup>Luiz Jatobá foi narrador de praticamente todos os filmes das décadas de '50 e início de '60. Todos os filmes por nós analisados são narrador por Jatobá.

<sup>45</sup>Ver GALVÃO, Maria Rita E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Ática, 1975.

<sup>46</sup>CALIL, C.A. e MACHADO, M.T. (org.) "O primo e a prima" in *Paulo Emílio - Um intelectual na linha de frente*. SP, Brasiliense, RJ, Embrafilme, 1986, pp.234-35.

seus filmes documentários. A imposição legislativa de obrigatoriedade de exibição de cinejornais e documentários garantia o seu espaço.

Mas nas décadas seguintes a crítica, apesar de escassa, é raivosa e contundente quanto aos filmes de Manzon. Seus filmes são: *um verdadeiro depositário de um "kitsch" industrial ... momentos a mais do já famoso Festival de Besteira que assola o País*<sup>47</sup>, *xaropada*<sup>48</sup>.

Por outro lado, alguns tentam descobrir nele qualidades relegadas ao segundo plano. J.C. Ismael nota que Jean Manzon usou *do equilíbrio do jornal noticioso patrocinado e o documentário educativo*, conseguindo *documentar os diversos setores da economia nacional e tem se destacado pela sobriedade, artesanato e honestidade de propósitos*, ainda : *Diante dos seus documentários não estamos diante da promoção de um produto ou de um serviço (sic) mas de uma realidade menos restrita e mais significativa: o "campus" econômico e social do Brasil e mais Manzon tem criado nos seus documentários uma atmosfera mesclada por um realismo poético e por um naturalismo antiformalista que cativa irresistivelmente o espectador*<sup>49</sup>. Esta parece ser a única crítica favorável feita a seus filmes. Os espectadores sempre fizeram um *protesto mudo* a eles, simplesmente ignorando-os. Com efeito, aqueles documentários realizados e patrocinados pela própria produtora não obtinham muito ou nenhum sucesso no mercado interno mas eram fartamente veiculados no exterior, concorrendo em festivais internacionais e ganhando prêmios. Jean Manzon, por sua vez, parecia não se incomodar muito com o desdém da crítica e o desprezo dos espectadores, mantendo-se firme, desde o princípio da produtora, a *divulgar o Brasil no exterior com uma imagem sempre positiva, focalizando a vida e o progresso da nação em todos seus aspectos*<sup>50</sup>.

<sup>47</sup>"O mundo muito bonitinho no cinema do sr. Jean Manzon" in *Jornal do Bairro*. 04.09.1974 ( Recorte, Pasta Cinemateca Brasileira).

<sup>48</sup>"Em Tempo (coluna assinada por Rubens Francisco Stopa)" in *Shopping News*. SP, 28.07.1968 (Recorte, Pasta Cinemateca Brasileira).

<sup>49</sup>ISMAEL, J.C. "Significado de Jean Manzon" in *O Estado de São Paulo*. SP, 17.10.1964, Suplemento Literário.

<sup>50</sup>Jean Manzon. Profissão: Otimista ( entrevista a Sérgio Gomes)" in *Folha de São Paulo*. SP, 17.11.1977,p.37.



As inegáveis relações de Jean Manzon com o poder nos deixa evidente sua tarefa em construir as imagens da modernidade, da sociedade, do processo de industrialização da Nação. A visualidade da documentação vem então ampliar o conhecimento que temos da vida social, assim como a reflexão sobre as modalidades do documento histórico.

## *2 - IMAGENS DO PODER*

Juscelino Kubitschek sempre passou uma imagem simpática, dinâmica e se mostrou "sempre alerta" frente a uma câmera fotográfica ou cinematográfica, poderíamos dizer que procurou ficar "naturalmente" em pose, para qualquer eventualidade. Mas como eram essas poses? Em que momentos foram flagradas?

Sem dúvida Juscelino era a principal imagem da ideologia desenvolvimentista e não podemos negar as mais variadas formas de caracterizá-lo: "dotado de uma simpatia irradiante, um calor humano excepcional, extremamente bom, generoso, espontâneo, tolerante e liberal"<sup>1</sup>, compreensivo, habilidoso, otimista, espontâneo, jovial, confiante, imbuído de dinamismo inesgotável, presidente bossa nova, grande comunicador e motivador, cordial, sorridente, etc. Essa imagem positiva de JK foi fartamente veiculada pela imprensa da época, - e ainda é<sup>2</sup> - sem, no entanto, uma análise por parte de historiadores e outros pesquisadores. Qualquer análise que seja realizada terá que levar em conta essa característica positiva tão arraigada e difundida, mas que pode ser melhor decifrada.

Tal imagem, que chamaremos de **jusceliniana** não mostra Juscelino na solidão do poder, está, segundo a Jean Manzon Films, envolto num dinamismo marcante que por sua vez também caracterizará outros políticos ou personalidades alvos da câmera da produtora. O tempo dado a cada um desses políticos não importa pois todos transformaram-se em personagens de uma história aonde ainda os vemos andar, sorrir, falar.

---

<sup>1</sup>WEINER, Samuel. *Minha Razão de Viver - Memórias de um Repórter*. Augusto Nunes (org.) 9ed., Rio de Janeiro, Record, 1988; p.216.

<sup>2</sup>A imagem de Juscelino Kubitschek é constantemente explorada em épocas de eleições, principalmente as presidenciais, vimos isso na comparação que a imprensa fez na eleição de Fernando Collor e mais recentemente na de Fernando Henrique Cardoso.

## 2.1 A imagem presidencial

O primeiro filme que a produtora Jean Manzon Films faz sobre - e para - o presidente Juscelino Kubitschek é **O mundo aclama o Brasil**.<sup>3</sup> O filme cobre a excursão que JK, recém eleito, realiza aos Estados Unidos e à Europa e o dia de sua posse como presidente em 31 de janeiro de 1956. Tanto a idéia da viagem-excursão quanto o filme estão estreitamente ligados à intenção presidencial de construir uma imagem; além de tentar iniciar um hábil estreitamento de laços com a imprensa que, em sua maioria, lhe fazia oposição<sup>4</sup>. Juscelino também estava interessado em mostrar-se invulnerável frente aos últimos acontecimentos que procuraram abalar tanto sua candidatura quanto sua posse, resguardando-se de ataques diretos e agressivos da oposição<sup>5</sup>:

*Enquanto os inconformados se digladiassem no Brasil, numa desprimorosa manifestação de provincianismo político, eu estava no exterior em contato com os chefes de Estado e com os líderes das grandes nações realizando entendimentos sobre os recursos que pudessem ser facilitados para a execução do meu programa de metas. Haveria, além disso, outra vantagem ao realizar aquela excursão: os brasileiros só tomariam conhecimento do que ocorria comigo através da imprensa. Seria uma maneira de estar presente na memória do povo, não em ligação pessoal e direta,*

<sup>3</sup> A produtora Jean Manzon Films já tinha realizado filmes para Juscelino Kubitschek quando era governador de Minas Gerais. "O MUNDO ACLAMA O BRASIL" foi produzido em 1956 e seu número de produção é 68.

<sup>4</sup> MARAN, Sheldon. "Juscelino Kubitschek e a política presidencial" in *O Brasil de JK* GOMES, Angela de Castro (org), Rio de Janeiro, Ed. da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991, pp.116-7. Ver também CORBISIER, Roland "O Correio e Juscelino" in *JK e a Luta Presidencial*, pp.120-22.

<sup>5</sup> Para esta questão veja: MARAN, Sheldon. op.cit. e BENEVIDES, Maria Victoria de M. *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política - 1956-1961*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

*mas de uma maneira simbólica, por intermédio de uma imagem".*<sup>6</sup>

A viagem foi assim uma habilidosa "jogada" político-propagandística procurando JK, num delicado momento político, o apoio internacional para fortalecer-se frente à população brasileira, que lhe dera 36% dos votos válidos<sup>7</sup>, e à oposição nacional. Assim, era necessário enfrentar a maioria que não o elegera, mostrando através de imagens o que ele acreditava e iria realizar. Mostrar as possibilidades do país ao mundo era para JK um bom e fundamental início.

O mundo aclama o Brasil é um documentário que pode ser facilmente confundido com um cinejornal, pois extremamente recortado parece, à primeira vista, uma série de notícias, em sua maioria esmagadora referentes a Juscelino, cujo sentido é ampliado por uma narração que não somente descreve mas complementa e dimensiona as imagens carregando-as da ideologia desenvolvimentista. Há uma mistura de gêneros distintos na realização do filme: montagem de arquivos, tomadas ao vivo das visitas de JK, cenas de jornais cinematográficos. Em seu interior oculta-se a idéia de se construir uma imagem jusceliniana, através de seus ideais como presidente da república. Não era suficiente montar um filme no qual JK aparecesse infinitas vezes apertando mãos, sorrindo, descendo e subindo de aviões. Era fundamental construir um roteiro no qual outros elementos referentes às idéias e ações de Juscelino também fossem mostrados. Os comentários são abundantemente utilizados

---

<sup>6</sup> KUBITSCHECK, Juscelino. *A escalada política - Meu Caminho para Brasília*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1976. vol.2.

<sup>7</sup> BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. "O governo Kubitscheck: a esperança como fator de desenvolvimento" in *O Brasil de JK*; op.cit, pp. 09-22. Ver também BENEVIDES, Maria Victora de Mesquita. *O governo Kubitscheck - desenvolvimento econômico e estabilidade política - 1956-1961*; 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

facilitando a compreensão do filme como um todo, sublinhando e singularizando as idéias de JK ao mesmo tempo que narra os encontros, visitas e banquetes. O narrador contribui ainda para tornar a leitura do filme imediata e simples reforçando e explicando as imagens. Por uma única vez Juscelino fala no filme, isso basta para assegurar à narração uma absoluta compatibilidade com o discurso presidencial<sup>8</sup>. Assim, imagens e narração formam um todo, único, expressando e testemunhando a ideologia desenvolvimentista.

A estrutura de *O mundo aclama o Brasil* nos permite compreender como a imagem de Juscelino, então presidente, se justapõe às imagens que expressam suas idéias. Tal estrutura é composta basicamente por uma sequência de imagens de arquivo e outra de imagens de visitas do presidente, intercaladas por um plano - *close da hélice de um avião* - que nos indica o andamento da viagem; esse é um importante elemento diegético, pois dá continuidade ao filme, "costurando", dando certa unicidade ao que parecia fragmentário. Observemos dois blocos de tais sequências que nos trazem tal estrutura com algumas variações:

#### 1. close de hélice de avião

- planos próximos de JK tomando refeições no avião junto a assessores;
- sequência de imagens de arquivo: planos de conjunto: trator colhendo trigo, irrigação; plano americano de trator arando; plano de conjunto de lavradores; plano médio de um homem puxando um boi pela corda; plano médio de sonda de petróleo em movimento.
- close de hélice de avião.

---

<sup>8</sup> Observaremos adiante algumas falas de Juscelino Kubitschek.

- plano de conjunto de Juscelino saindo do hotel; travelling do carro saindo do hotel.
- 2 planos próximos de jornais sendo impressos.
- plano próximo de um homem lendo jornal.
- plano de conjunto de JK despedindo-se de autoridades e embarcando no avião.
- close de hélice de avião.

*NARRAÇÃO: Incansáveis, o homem e a máquina vão atravessar o Atlântico rumo à Europa. O avião é o hotel do viajante, o seu lar, o seu restaurante provisório. Primeira escalada no velho continente: A Holanda. Juscelino pôde dizer aos bons imigrantes que o Brasil, terra fabulosa, os espera de braços abertos. Pôde dizer ao lavrador europeu que ele encontrará durante os anos de seu governo um país que difundirá ao máximo a mecanização da lavoura, onde as famílias estrangeiras possam encontrar paz, possibilidades e segurança. Temos campos no sul para a reprodução do gado europeu sempre e em maior escala. Temos petróleo para suas sondas. A longa viagem é afinal, uma oportunidade para novos confrontos do papel do Brasil na situação atual do mundo.*

*Na Holanda, pátria do trabalho, dirige-se o presidente ao palácio onde a Rainha Juliana o recebe como futuro chefe de uma nação verdadeiramente amiga.*

*Abrem os jornais largo espaço à presença do mensageiro da boa vontade. Mas chega o momento de partir em direção a outros portos. Em Amsterdã as altas personalidades holandesas saudam o representante do jovem país da América do Sul cujo povo recebeu também a influência e o sangue saudável da disciplinada gente dos países Baixos.<sup>9</sup>*

2. - close de hélice de avião;

- close de JK dormindo; outro close de assessor dormindo;

---

<sup>9</sup>Narração produção 68

- close de hélice de avião;
- sequência de imagens de arquivo: caminhões da FNM, camponeses colhendo café, moças varrendo café espalhado no terreiro; operários; movimento das cidades; multidão;
- close de hélice de avião;
- avião estacionando no aeroporto;
- em plano americano vemos JK descer do avião e cumprimentar o premiê italiano Augusto Segni;
- outro plano de JK com o presidente Giovanni Gronchi;
- sequência no cemitério de Pistóia: JK leva flores ao túmulo do soldado brasileiro; panorâmica mostrando o cemitério; close de JK, semblante grave olhando a imagem de Nossa Senhora Aparecida; close da imagem de Nossa Senhora Aparecida (campo/contracampo).

*NARRAÇÃO: Da Alemanha rumo à Itália. Naqueles dias, naquelas noites de cansaço não eram muitos os seus momentos de repouso. O sono venceu a todos na passagem dos Apeninos. A Itália colabora com o Brasil na solução dos seus problemas de transportes com esse fabuloso FNM. Sabia o presidente que o material humano, a excelente imigração italiana é a maior riqueza que a Itália nos pode mandar para as terras maravilhosas do Paraná, para o Brasil inteiro, campos e cidades, lavoura ou indústria? O quadrimotor se aproxima de Roma, a capital cristã do mundo. O premiê Augusto Segni recebe o presidente do Brasil no aeroporto de Champino. Da visita a Roma resultariam as bases iniciais para os possíveis acordos comerciais italo-brasileiros, ponto de partida para importantes desenvolvimentos industriais que Juscelino tinha em mente. O primeiro mandatário brasileiro recebido pelo presidente italiano Giovanni Gronchi sentiu nas palavras que este proferiu seu desejo de uma expansão*



*maior dos investimentos italianos na indústria mecanizada do Brasil*

*Reverenciando o soldado que morre pela pátria. O capítulo mais emocionante da viagem de Juscelino: o cemitério brasileiro de Pistóia. Assumindo um compromisso, afirmou então Juscelino diante das cruzes brancas, naquele pedaço de Brasil no além-mar: venho a Pistóia pedir a esses que partiram para a guerra em plena mocidade e não tornaram a seus lares, a força de alma, a decisão e a inspiração. Diante dos nossos soldados, nesse cemitério de Pistóia, quero assumir o compromisso de dedicar-me inteiramente aos trabalhos que o Brasil reclama, sem medir sacrifícios.*"<sup>10</sup>

As imagens de arquivos e das visitas são aquelas que o close da hélice de avião "costura". Há entretanto, outros planos formando pequenas seqüências que inserem variações nos blocos sequenciais como essas dos exemplos acima.

Tais seqüências são importantes ao quebrarem o excessivo caráter formal que o filme poderia ter, dimensionando a imagem presidencial para além de encontros com chefes de Estado, banquetes, festas, etc., dando certa humanidade e mortalidade à figura presidencial ao utilizar seu cotidiano na viagem: as refeições e o sono na desconfortável poltrona de avião.

A imagem de Juscelino construída pela Jean Manzon e aprovada pelo presidente precisava revelar mais e mais o fator humano e próximo ao povo. Isso porém não era realizado com imagens nas quais o presidente era aclamado pelo povo, em meio à multidão; opondo à essa imagem geralmente divulgada do líder populista sempre às voltas com a massa, estaremos olhando para um líder afeito a pequenos gestos como quando ao colocar flores no monumento à José Bonifácio, em Nova York, é abordado por uma garota brasileira que está em

---

<sup>10</sup>. Idem.

uma cadeira de rodas por sofrer de paralisia infantil. Façamos um breve paralelo entre o fato descrito em suas memórias e a sequência filmica:

*Durante a cerimônia ( de entrega de flores), verificou-se um fato que sensibilizou a quantos o presenciaram. Mal havia depositado a coroa de flores no monumento, e eis que vejo aproximando-se de mim, e empurrando com dificuldade sua cadeira de rodas, a menina Célia Correa - brasileira atacada de paralisia infantil - que se encontrava em tratamento nos Estados Unidos. Adiantei-me para ajudá-la e conversamos durante algum tempo. Disse-me ela que desejava apenas dar-me um abraço. Curvei-me e beijei-a no rosto. Pude verificar com surpresa, então, a enorme felicidade que esse gesto singelo e absolutamente humano lhe havia proporcionado: ela sorria com os olhos rasos d'água.*<sup>11</sup>

- plano médio de JK colocando flores no monumento à José Bonifácio;
- plano médio de JK que sobe a gola do casaco;
- plano médio de JK beijando uma garota numa cadeira de rodas; ambos olham para a câmera.

*NARRAÇÃO: Distante do Brasil a imponente figura histórica de José Bonifácio, o Patriarca, é uma lembrança que traz o exemplo da lealdade e da dedicação à pátria. No frio abaixo de zero, flores são levadas à estátua do grande brasileiro. As solenidades não o afastaram das aproximações puramente humanas. Uma pequena vítima da poleomelite.*<sup>12</sup>

Juscelino prefere enfatizar a emoção da garota enquanto classifica a cerimônia como um gesto... quase de caráter pessoal e levado a efeito com a maior discrição<sup>13</sup>, sem deixar de observar a presença de um pequeno público na cerimônia. O documentário, por sua vez, ao nos mostrar tal evento ressalta através das imagens o humanismo na aproximação de uma garota cujo nome

<sup>11</sup> KUBITSCHECK, Juscelino. op. cit. p.403.

<sup>12</sup> Narração da produção 68.

<sup>13</sup> KUBITSCHECK, Juscelino. op.cit.,p.403.

permanece oculto; a narração, por outro lado, sublinha sugerindo uma semelhança de ideais entre Juscelino e José Bonifácio: o primeiro reverencia a "lealdade" e a "dedicação à pátria" do segundo, tendo-o como espelho, o gesto "humano", a seguir, fortalece ainda mais tais ideais.

No outro exemplo dado, ao visitar o cemitério brasileiro em Pistóia, Juscelino emociona-se visivelmente ao saudar os soldados brasileiros mortos durante a Segunda Guerra Mundial e reverenciar a imagem de Nossa Senhora Aparecida. Na visita ao Vaticano, JK ajoelhado, recolhe-se na introspecção do rezar:

*NARRAÇÃO: E na Basílica de São Pedro, aquele menino de outrora que ajudava as missas na matriz de Diamantina, pede a Deus que o ajude a bem servir a sua pátria.*<sup>14</sup>

Esses rápidos momentos carregados de emoção e humanidade dão à imagem de Juscelino uma complexidade maior, deixando de lado o aspecto eleitoral do período da campanha presidencial quando carregado nos ombros de um segurança, misturava-se à multidão. Agora já eleito, nesse primeiro filme, era importante fazer a população conhecê-lo também como aquele que procura a felicidade e o bem estar do outro. Nesse sentido é importante chamar a atenção para um outro aspecto extremamente ligado à ideologia desenvolvimentista: o da subversão ligada à miséria. Para JK, a luta contra a miséria é fundamental para acabar com a subversão, entretanto, o sentido de subversão não é de *questionamento profundo da ordem estabelecida* mas uma *questão de humanismo*.

Segundo Miriam Limoeiro Cardoso um dos conceitos de miséria, aquele que determina a subversão, está ligado aos pobres e miseráveis, os de renda mais

---

<sup>14</sup> Idem.

baixa, mas esses não serão alvo de preocupações sociais. É aqui que o humanismo, no sentido da ajuda humanitária toma lugar. Nesse aspecto ele também vai caracterizar a imagem presidencial, sem contudo, nos mostrar um JK ao lado do mais pobre, ao contrário, abraçando a garota paralítica, emocionando-se no cemitério de Pistóia e na visita ao Papa ou, ainda, em outro filme de 1959 - **O Pioneiro Bernardo Sayão**<sup>15</sup> -, quando observamos seu semblante bastante triste pela morte de Bernardo Sayão, engenheiro responsável pelas obras de Brasília e pela abertura da estrada Belém-Brasília, o "humanismo" de Juscelino prefere o acaso, a emoção e a discrição.

Mas a imagem de um líder populista tem que abrigar a relação íntima deste com a massa. Assim foi com Getúlio Vargas, segundo José Inácio de Mello Souza, *o primeiro líder de massas no Brasil moderno. Deixar-se envolver pela massa, fender a maré humana que o cerca, fazer da política um espetáculo para as massas e do espetáculo uma política que o beneficia, onde a sua presença é o centro das atrações*.<sup>16</sup> Como mostrar essa face de Juscelino?

Num primeiro momento podemos adotar a postura de Maria Victória Benevides que considera o período do governo Kubitschek como "apogeu do populismo", diferenciando-o, no entanto, do populismo tradicional na medida em que seu discurso voltava-se para o futuro. A autora arrisca também em "falar de "ideologia" do juscelinismo" e percebe nas ambiguidades de seu discurso o perfil ideológico de seu governo ao voltar-se para a "construção do novo". Nesse sentido, a construção da imagem de Juscelino como líder preocupa-se

---

<sup>15</sup> Produção n. 158, 1959.

<sup>16</sup>SOUZA, José Inácio de M. *Ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. Dissertação de mestrado, ECA/USP. 1990. p.347.

com outros pontos, deixando seu envolvimento com a massa em um segundo plano. Observemos entretanto esse segundo plano dado à massa.

Em *O mundo aclama o Brasil*, Juscelino, ao embarcar para a viagem-excursão, é aclamado pela multidão que lá estava; à sua volta, mistura-se ao povo que o esperava no aeroporto; no passeio pelas ruas do Rio de Janeiro em carro aberto junto a João Goulart, para tomarem posse do novo governo, a multidão é sugerida pela chuva de papéis picados e serpentinas. O presidente e o vice, a caminho da posse, acenam sorrindo, repetindo gestos típicos dos políticos, mas a imagem da multidão é ausente.

*Coluna Norte*<sup>17</sup>, produzido em 1960 e financiado pela Mercedes-Benz do Brasil, nos mostra a viagem da Caravana da Integração Nacional onde, nos planos finais, Juscelino, num Romi-Isetta e escoltado por uma moto, desfila entre uma multidão que recebe a Caravana, pega a bandeira nacional de um manifestante, sempre sorrindo, seguido por fotógrafos e cinegrafistas; o presidente está visivelmente emocionado, deixando a bandeira ao vento sem agita-la, num dia nublado e chuvoso; o povo ao lado, alegre, deixa o desfile acontecer sem tumultos apesar de muito próximos ao carro do presidente: a segurança aqui quase não é notada.

Quando Eisenhower vem ao Brasil em 1960, Juscelino não dispensa o discurso no palanque (tal discurso não é ouvido pelos espectadores), nem o passeio em carro aberto com o presidente norte-americano pelas ruas do Rio de Janeiro. As imagens do passeio são aéreas, mostrando portanto, o povo saudando os dois presidentes, evitando ao mesmo tempo as manifestações de insatisfação e oposição a Eisenhower que eram realizadas nesse mesmo

---

<sup>17</sup>Produção n. 196, 1960.

momento pela UNE. Na inauguração da ponte entre Brasil e Paraguai - **A Ponte da Amizade**<sup>18</sup>, JK encontra-se com Strossner no meio da ponte recém inaugurada, mas a câmera não privilegia nem o close, nem o plano médio como é característico nessas produções, quase não identificamos os dois presidentes tão longe estão da câmera que por sua vez está parada num dos lados da ponte como que à espera dos chefes de Estado que caminham na sua direção, rodeados por uma multidão - serão os operários, construtores da ponte? Não podemos identificar.

Sem fender a massa a relação de JK, como líder populista, com o povo carece de intimidade, pois o segundo não investe sua paixão sobre o primeiro que, por sua vez, deixa existir uma distância providencial e segura entre ambos. A câmera nunca faz de Juscelino o objeto do desejo e aclamação do povo, ao contrário, os planos são sempre médios destacando-se JK por sua altura e não pelos movimentos de câmera: aí ele é o centro das atrações.

A construção da imagem populista de Juscelino Kubitschek volta-se então muito mais para as inaugurações e encontros com políticos, estadistas e personalidades do que para o encontro com a massa. O mundo aclama o Brasil pode ser considerado um prognóstico dessa atitude a ser seguida no decorrer de seu governo. Em nota distribuída à imprensa JK esclarece que nessa viagem "não vai realizar negociações de qualquer natureza nos Estados Unidos ou na Europa" e sim "a sua viagem é de cortesia e cordialidade, visando a contatos com chefes de Estado e personalidades de relevo no estrangeiro, com o objetivo de criar ambiente que possibilite uma melhor compreensão para os problemas brasileiros". Se não houve negociações nesses encontros é porque JK ainda não

---

<sup>18</sup>Produção n. 226, 1961.

era presidente empossado, mas dos encontros e conferências com empresários dos países por onde passou, fez questão de deixar marcado data e horário para um encontro de negociações. Procurava antes de tudo legitimar-se como presidente, expondo muito mais que os "problemas brasileiros": principalmente as possibilidades oferecidas pelo Brasil ao capital internacional.

Tal legitimação é construída também para os brasileiros, na medida que a imagem populista de JK centra-se nos encontros políticos. Em **O mundo aclama o Brasil**, dos Estados Unidos a Portugal, Juscelino encontrou-se com todos os chefes de governo e Estado: sorridente ao chegar nos Estados Unidos, é saudado pelo também presidente Eisenhower; em Washington, ao descer do avião é esperado por Foster Dulles e cumprimenta todos que o esperam, os primeiros planos nos mostram JK um pouco atrapalhado ao lado do Secretário de Estado norte-americano; sucedem-se festas e banquetes ao lado de Richard Nixon, Milton Eisenhower e outras personalidades norte-americanas. Nessas ocasiões a câmera faz alguns closes alternando-os com planos gerais procurando mostrar o evento de maneira descritiva, salientando a descontração desses momentos e o "alto apreço com que os anfitriões recebiam o visitante." Na Europa vimos JK ser recebido por René Coty na França, Theodor Heuss e Adenaur na Alemanha, Augusto Segni e Giovanni Gronchi na Itália, pelo Papa Pio XII no Vaticano, por Franco na Espanha e Salazar e Craveiro Lopes em Portugal. Uma viagem de fato cansativa: no Vaticano encontramos Juscelino não somente emocionado pela visita ao Papa mas com visíveis sinais de cansaço.

Essas cenas não foram filmadas pela produtora Jean Manzon, mas pelo jornal **Atualidades Francesas**, a produtora italiana **Astra Cinematográfica**; Jean Manzon acompanhou Juscelino na viagem como fotógrafo; são imagens que privilegiam

as poses formais, os apertos de mão, as conversas risonhas, enfim, as gentilezas diplomáticas entre Chefes de Estado e usadas provavelmente em jornais cinematográficos.

Podemos emprestar aqui um tema usado por Paulo Emílio Salles Gomes<sup>19</sup> ao analisar os filmes documentais na fase muda do cinema brasileiro. É o tema do RITUAL DE PODER cristalizado "naturalmente em torno do Presidente da República" nos momentos em que ele preside, visita, recebe, inaugura, etc. Para os filmes que analisamos tal tema não é suficiente, pois Juscelino não está apenas cumprindo protocolos diplomáticos ou políticos mas fazendo ou propaganda de seu governo ou de empresas privadas. Sua imagem é utilizada pela Jean Manzon nesse sentido, funcionando também como **garoto-propaganda**: o ritual de poder toma uma nova dimensão, o da propaganda.

Mais do que receber ou visitar, a imagem de JK durante seu governo, também privilegiará inaugurações. No ano de 1957, ao inaugurar a Usina Hidrelétrica de Peixoto entre Minas Gerais e São Paulo, no filme **Kilowatts para o progresso do Brasil**<sup>20</sup>, Juscelino, na sequência inicial está rodeado de políticos e personalidades, o tom grandiloquente prossegue durante o filme que conta a história da construção da usina, tendo Juscelino desaparecido das sequências seguintes; 32 segundos é o tempo de Juscelino nesse filme para a Companhia Auxiliar de Empresas Elétricas Brasileiras, responsáveis pela construção da Usina. Acompanhado pelos diretores do grupo que investiu na construção e de seu ministro Eugenio Gudin, JK, sempre em plano médio,

---

<sup>19</sup>GOMES, Paulo Emílio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro - 1898-1930*. Recife; I Mostra e I Simpósio do filme documental brasileiro / Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1974.

<sup>20</sup>Produção n. 85, 1957.



inaugura a hidrelétrica. Qual sua relação com o resto do filme no qual não participará mais?

A meta número um de seu programa refere-se justamente à energia elétrica. Era fundamental aumentar a potência em quilowatts, acelerando o processo de eletrificação pois a baixa capacidade de geração de energia elétrica era um "ponto de estrangulamento" dentro do processo de industrialização que vinha acontecendo e sua ampliação pretendida. O filme, então, ao contar a história da construção da Usina também fala do esforço governamental em atingir a meta primeira. O RITUAL DE PODER não se estabelece somente no dia da inauguração, mas a partir dela, e em *flashback* a narração inicia a história após as sequências da inauguração:

*NARRAÇÃO: Há seis anos se iniciavam as obras preliminares da construção da Hidrelétrica de Peixoto com os primeiros levantamentos topográficos para a escolha do local adequado. Dadas as ásperas dificuldades naturais do lugar, as pesquisas se prolongaram por dois anos.*

Não há recursos visuais anunciando o *flashback*, como a fusão, por exemplo. O narrador, como vimos, é quem faz tal passagem. A imagem de JK não está mais no filme mas permanece sua meta energética que faz parte da construção de sua imagem, mostrando-o apenas no momento da inauguração para legitimar a possibilidade da continuação proporcionada a uma obra iniciada seis anos antes; mais, a Usina localiza-se em Minas Gerais, estado no qual JK fez um governo muito bem sucedido e peça importante na sua vitória presidencial. Entretanto a Usina irá beneficiar muito mais o estado de São Paulo, que por sua vez destaca-se como peça principal no processo de industrialização do país, outra meta importante para JK. *Garoto-propaganda* de um produto concebido e financiado

pelo governo ( o de Getúlio Vargas e agora o seu) JK não o vende mas mostra-o e "doa-o" tornando-se onipresente através da tela de cinema.

Em outros filmes JK também aparecerá por breves momentos, dando legitimidade ao assunto a ser mostrado. No **Cinturão verde de Brasília**<sup>21</sup>, JK aparece por apenas 20 segundos, mas é uma bela imagem na qual ele (em primeiro plano) observa a construção de Brasília (ao fundo) de cima de um andaime, volta-se e olha para a câmera, esta sai de JK fazendo um pequeno travelling para as obras, há o corte para as cenas do Rio de Janeiro e seus inúmeros problemas urbanos. Aí o filme se desenrola abordando a venda de lotes ao redor da nova capital.

Para o governo goiano em Goiás, **Celeiro do Brasil e Goiás, Coração do Brasil**<sup>22</sup>, no primeiro filme, JK está ao lado do governador José Ludovico, observando uma cachoeira, no segundo filme, agora ao lado de Israel Pinheiro, ao fundo Brasília em construção, num andaime os dois de costas para a câmera, logo voltam-se e caminham em direção à câmera, passam por baixo de algumas vigas de madeira e sobem uma escada, olhando para baixo como que observando homens cavando que é o próximo plano em plongée. Nesta sequência todos os planos são médios procurando contextualizar JK e Israel Pinheiro na construção de Brasília sem deixá-la fora de foco pois já fazia parte da propaganda do estado de Goiás. Em ambos os filmes JK inaugura: o Palácio da Alvorada, no segundo, e obras que não identificamos no primeiro, tudo mostrado pelo tradicional plano ,médio e alguns closes.

Em o **Bandeirante de Hoje**<sup>23</sup>, ao inaugurar a fábrica da Willys Overland do Brasil - prod. 118 - está ao lado de Jânio Quadros, então governador de São

<sup>21</sup>Produção n. 109, 1958.

<sup>22</sup>Produções n. 161 e n. 162, 1959.

<sup>23</sup>Produção n. 118, 1958.

Paulo, e do General Lott, ministro da Guerra, empoleirando-se em cima de um JEEP ou no palanque concentrado nas exibições do novo carro fabricado no Brasil e marcando o primeiro gol no seu plano de metas.

Se por um lado Juscelino funciona como *garoto-propaganda* de imobiliárias, governos estaduais ou da indústria automobilística, estes fazem propaganda de seu plano de governo. A utilização de sua imagem por empresas privadas está intimamente ligada ao plano de desenvolvimento que colocava em prática. Por sua vez a Jean Manzon Films estava perfeitamente sintonizada com as propostas de Juscelino, procurando sempre que possível trabalhar no duplo sentido de satisfazer a todos. Ainda não podemos esquecer que no processo de realização dos filmes, os clientes tinham um papel fundamental aprovando ou não desde a idéia inicial até o roteiro final da narração. Para se ter uma idéia das dificuldades da procura dessa satisfação transcrevemos algumas *Notas do Roteirista* do filme *O Bandeirante de Hoje* realizado em 1958 para a Willys Overland do Brasil:

*"1. Foi um drama fazer esse texto, entre a cruz e a caldeirinha, isto é, entre o cliente e a censura.*

*2. Será preciso mostrar ao cliente que a propaganda realizada sem descrições chatas, sem muitos dados técnicos ou numéricos, sem que o público perceba que se trata de propaganda, é a melhor e insubstituível.*

*3. Para a Censura - mostrar que se trata de um filme de alta propaganda para o Plano Automobilístico Nacional, além de ter um teor educativo, pois em 10 minutos dá uma verdadeira aula de História do Brasil, desde o descobrimento até a industrialização. A propaganda digna das indústrias protegidas pelo atual governo é coisa que a censura não poderia impedir, sob o risco e contradição.*

*4. Ainda para a censura: tocamos em todos os pontos vitais de interesse particular do atual governo e do Brasil, estradas, siderurgia, petróleo, eletricidade, agricultura (café), defesa militar."*

Esses filmes publicitários ligados ou não ao governo procuram legitimar, na realidade, um fortalecimento de tal legitimação através da imagem de seu representante e suas metas, a legitimação dada pelas urnas não foi suficiente, justamente pela questão da minoria que elegera JK. Era fundamental mostrar o andamento do plano de metas, sua concretização, para agora fortalecer o governo. Esse mostrar está caracterizado pelas cifras, como por exemplo em **BR3 - Record Rodoviário**<sup>24</sup>. Realizado em 1957, a pedido do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem, este filme conta a história da construção da estrada Rio-Belo Horizonte. Juscelino aparece duas vezes, com voz empostada, sentado atrás de uma mesa, lendo o início da narração:

*"Este filme é a história da Rodovia Rio-Belo Horizonte que acaba de ser aberta ao tráfego. Era antiga aquisição dos que almejam o acelerado progresso do Brasil e querem os Estados vinculados por modernas e eficientes estradas. As duas velhas províncias do Império, a mineira e a fluminense, desejaram-na e a República a prometia em vão. Eu a prometi como candidato, mantive no governo o firme propósito de concluí-la e tenho a felicidade de inaugurá-la no primeiro aniversário de meu mandato. Com essa obra a engenharia brasileira conquista magnífico record, através do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem. No meu governo foram executados 222km de pavimentação, 18 pontes e viadutos num total de 735 metros lineares, além de 4 milhões e meio de metros cúbicos de terraplenagem, cobertos de ponta a ponta com o asfalto brasileiro de Cubatão."*

---

<sup>24</sup>Produção n. 92, 1957.

Juscelino aparece novamente, na última cena, igual ao início do filme, ao mesmo tempo que, continuando a narração que estava em off, finaliza o filme:

*"Caminhões, automóveis e ônibus rodam pela Rio-Belo Horizonte. A nação inteira certifica-se do esforço e da energia da capacidade técnica e do profícuo trabalho dos que tomam qualquer parcela de responsabilidade na realização do meu programa. Até o fim do meu governo serão construídos e melhorados 10 mil e 500 quilômetros e pavimentados aproximadamente 5 milkm que hão de marcar época nas realizações rodoviárias brasileiras."*

Este é um dos raros filmes em que JK fala. As imagens representam muito melhor os seus empreendimentos do que seu discurso falado. É fundamental que os espectadores **vejam** com seus próprios olhos as melhorias que estão acontecendo. Em *O Brasil na Era Atômica* e *Átomos para a Paz ou para a Guerra*<sup>25</sup>, rodeado por políticos e personalidades, inaugura um reator atômico na USP; em ambos os filmes é usada praticamente a mesma sequência: cercado pelo governador de São Paulo Jânio Quadros, pelo Almirante Otacílio Cunha, JK inaugura esse que é o primeiro reator atômico do país; a câmera parada observa o presidente e o governador sentados na mesa de comandos do reator, curiosos frente a tantos botões. Do primeiro para o segundo filme a sequência encurtou cinco segundos, por que? Os dois filmes foram encomendados pela Comissão Nacional de Energia Nuclear, órgão oficial, para uma campanha sobre a energia nuclear, o nome dela: *Átomos para a paz*, liderada pelos militares através do Conselho Nacional de Pesquisas. O primeiro filme aborda o que é a energia atômica e de onde vem, tudo muito didaticamente, é importante deixar claro que o Brasil participa da política internacional de energia atômica, destacando os aspectos positivos de tal energia; no segundo filme usa também o

---

<sup>25</sup>Produções ns. 123, 1958 e 178, 1959.

desenho animado , e preocupa-se em chamar a atenção para o uso de tal energia, ironizando, através da animação, uma guerra nuclear e suas consequências, novamente o eixo temático segue uma linha positiva , não deixando dúvidas quanto ao uso da energia nuclear pelo Brasil: pacífico, saudável e positivo

Em **O Nordeste não quer Esmolas**<sup>26</sup>, filme produzido para o Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNOCS), Juscelino aparece em rápidos 25 segundos, passando em revista o pessoal da viação civil, ao lado do Ministro da Viação, comandante Lúcio Meira. Apesar de rápida, a presença de JK no filme é fundamental para ligá-lo ao problema secular da seca nordestina e mais ainda, à sua solução: a criação da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste). Entretanto, esse órgão será criado no ano seguinte à produção do filme - 1958. Desde 1956 o Grupo de Trabalho de Desenvolvimento do Nordeste formado por Israel Klabin, Luis Carlos Mancini e Celso Furtado já vinham estudando o problema da seca e montando diretrizes para a criação da SUDENE. A seca de 1958, impressiona bastante Juscelino Kubitschek que procura soluções técnicas para o problema, sendo que as Ligas Camponesas e os Sindicatos Rurais, muito ativos na região nordestina, davam a ele outras dimensões. Nesse documentário estamos novamente diante de um Juscelino longe das massas, as imagens ao lado de Lúcio Meira reforçam a idéia do estadista solucionador de problemas crônicos; JK foi ver de perto o problema da seca, encontrando-se com o povo faminto, mas essa imagem nunca foi necessária para a Jean Manzon, a imagem jusceliniana não precisa desse recurso populista, importa sempre reforçar a idéia de solucionador de problemas. O filme carrega

---

<sup>26</sup>Produção n. 129, 1958.

antes de tudo a proposta de mostrar os serviços prestados pelo Departamento Nacional Contra as Secas, e a inserção da imagem de JK nesse contexto mostrando de onde vinha o comando oficial faz parte do RITUAL DE PODER.

A visita de Craveiro Lopes<sup>27</sup>, então presidente de Portugal, ao Brasil foi definida por JK como um "encontro de dois velhos amigos", e é esse mesmo tom usado no documentário encomendado pelo Departamento de Turismo e Certames do Distrito Federal, à Jean Manzon Films. Observemos primeiramente quais imagens mostram tal encontro. O plano médio e o close imperam para mostrar Juscelino Kubitschek recebendo Craveiro Lopes. Apresentando-o a seus ministros, em banquetes, festas e comemorações, jantares, entrevistas passeios de carro aberto; as imagens tentam justamente ocultar uma realidade que afeta as relações exteriores do Brasil. Externamente, a política de JK era tradicional. As relações diplomáticas, principalmente com Portugal esbarravam no continente africano onde ainda existiam colônias de ultramar portuguesas.

Craveiro Lopes chega ao Brasil em junho de 1957, depois da visita ao Rio, ele vai à Bahia, Minas Gerais, São Paulo e Recife. O filme, no entanto, restringe-se ao Rio de Janeiro pois há uma vinculação entre a visita e o Rio como cartão postal, como propaganda. Entre banquetes e jantares Craveiro Lopes percorre a cidade em seus pontos mais significativos: a Igreja da Candelária, o Jockey Club, o Jardim Botânico, o Maracanã; encontra-se também com personagens importantes do então mundo político e social da cidade, além de Juscelino Kubitschek, seu enfritião: Roberto Marinho, o cardeal arcebispo do Rio de Janeiro Dom Jaime de Barros Câmara, o casal Leite Garcia e outros. O

---

<sup>27</sup>Visita ao Rio de Janeiro de sua Excelência o General Francisco Hígino Craveiro Lopes- Presidente da República Portuguesa, produção n. 102, 1957.

filme termina com Craveiro Lopes e Juscelino Kubitschek embarcando no avião rumo a Minas Gerais, mas com fim apoteótico: plano médio de JK na porta do avião acenando com a mão.

*NARRAÇÃO: "Depois de galgar os primeiros degraus do avião, o presidente comandou os aplausos: "Viva Portugal! Viva o presidente Craveiro Lopes!*

*Viva o Brasil! Viva Juscelino Kubitschek de Oliveira!"*

É Juscelino Kubitschek quem acena do avião saudando Craveiro Lopes, mas é o narrador quem dá a voz à saudação.

Eisenhower<sup>28</sup> também é recebido com os protocolos de sempre, Juscelino em fevereiro de 1960 está prestes a inaugurar Brasília e aproveita essa visita para fazer o primeiro grande ensaio de inauguração. Na futura capital chuvosa, cumprem-se os rituais de chegada: o cumprimento entre ambos os chefes de Estado, a revista das tropas e a multidão. Novamente a multidão, fator importante em qualquer visita de qualquer chefe de Estado. Assim como Craveiro Lopes, Eisenhower é recepcionado e ovacionado por ela, há papéis picados, há sorrisos e acenos dos estadistas. Sempre acontece de um anônimo conseguir furar a segurança e ir ao seu encontro, mas este fato no documentário este último fato, é oculto; os cortejos nos quais a multidão tem um papel fundamental são completamente isentos de incidentes: os planos médios e os closes permitem a redução do campo da imagem onde, como já destacamos, a multidão é representada pela chuva de papéis picados ou pelo barulho de vozes, além dos necessários planos para mostrá-la. Juscelino com Craveiro Lopes ou Juscelino com Eisenhower: o primeiro, nos cortejos, sempre deixa a cargo do visitante as expressões mais calorosas dos cumprimentos ao povo. Em Brasília,

---

<sup>28</sup>Produção 197, 1960, financiada pela USIS - United States Information Service.



a multidão no Palácio da Alvorada ouve o discurso de Ike que é silenciado no filme. No seu lugar a interpretação do narrador"

*"Sempre sob o calor das aclamações populares, as quais agradece sorrindo o presidente Eisenhower pronuncia seu primeiro discurso em terras brasileiras (pausa) "Brasília - diz ele - é uma epopéia digna das vastas possibilidades e aspirações desta nação".*

Ao chegar no Rio de Janeiro, Eisenhower faz outro discurso, aqui escutamos sua voz, mas logo entra o narrador, numa suposta tradução do discurso:

*"Falando ao povo brasileiro, diz o presidente Eisenhower (pausa) - "Buscamos uma maior compreensão ... convicção mútua de que todos os problemas entre nós existentes serão resolvidos, em benefício de ambas as nações ... uma associação duradoura de esforços para construir um Hemisfério mais forte e mais livre, --- um mundo livre mais forte".*"

A voz do narrador faz pensar numa tradução, pois temos um plano médio de Ike discursando ao lado de JK, e em seguida close de JK e outro de Eisenhower. Ainda em Brasília, depois dos discursos e sorrisos para a multidão a ênfase desloca-se para a inauguração da pedra da embaixada dos Estados Unidos em Brasília e o final do dia com um plano panorâmico do palácio da Alvorada, solitário no descampado de Brasília. No Rio de Janeiro, Eisenhower é recebido no Arsenal da marinha por JK numa solenidade que mais parece a de sua chegada ao país: juntos ouvem os hinos nacionais, apertam-se as mãos, fazem discursos. A câmera está sempre próxima, mais próxima, ou seja, em close, quando ambos os presidentes estão discursando. Há, também, o já observado passeio pela Avenida Rio Branco e também o jantar no Itamaraty, com outro discurso novamente silenciado pelo narrador que informa o provável tema - a Operação Pan-Americana - OPA -. Em São Paulo, novo passeio de carro pelas

ruas, agora sob chuva, e o jantar com industriais e políticos sem faltarem as presenças do então governador Carvalho Pinto e Juscelino Kubitschek. A volta ao Rio traz mais um jantar de Ike para JK e sua volta para os Estados Unidos. Esta visita está envolta num clima de tranquilidade e amizade onde os dois presidentes trocam sinais de amizade através de apertos de mão, sorrisos, jantares, passeios. A câmera privilegia Eisenhower, mas a seu lado, sempre, Juscelino Kubitschek. Entretanto, podemos perguntar o que há por trás dessa viagem aparentemente tão bem sucedida e agradável segundo as lentes de Jean Manzon?

As relações diplomáticas entre Brasil e Estados Unidos eram boas desde Truman e Juscelino mobilizava-se para tirá-los da indiferença quanto às questões econômicas relacionadas à América Latina. A OPA - Organização Pan-Americana - foi essa tentativa, pois seu *objetivo econômico explícito era o aporte de recursos em larga escala para projetos de desenvolvimento na América Latina*<sup>29</sup>. Mas a reação norte-americana era cautelosa. Eisenhower, num primeiro momento, acenou para a idéia, entretanto não passou desse aceno. A visita realizada em 1960 acontecia dois anos após o lançamento da OPA e Ike ainda dizia não conhecê-la efetivamente. O ocultamento de incidentes durante sua visita refere-se ainda à desastrosa viagem do vice-presidente norte-americano Richard Nixon, em 1958, pela América Latina. Segundo Juscelino foi a lembrança de tal fato - além de outros - que o fez pensar na OPA. Mas, como vimos, tanto Estados Unidos quanto a população latino-americana não entusiasmaram-se por ela. No Brasil, por trás das imagens edulcoradas, segmentos da sociedade, como os estudantes ligados a UNE, manifestam-se

---

<sup>29</sup>MOURA, Geson. "Avanços e recuos: a política exterior de JK" in GOMES, Angela de Castro.(org); op.cit.

contra a visita de Eisenhower, que por sua vez, sai-se muito bem procurando anulá-las através do riso e do humor.

## **2.2 Fragmentos poderosos**

Ao trabalhar com a propaganda oficial a Jean Manzon Films não desprezava o interesse de políticos e personalidades da época em também fazer filmes sobre as atividades que exerciam, era uma possibilidade não deixada de lado pois a própria produtora oferecia serviços a departamentos e secretarias governamentais assim como a empresas privadas.

Ainda é o poder que está sob o foco da câmera da Jean Manzon, construindo imagens que ainda se referem ao governo de JK. Retornemos, então, os conceitos **ritual de poder** e **garoto-propaganda** utilizados anteriormente; estendendo-os agora para outros participantes do poder na medida que já analisamos alguns filmes onde Juscelino não está sozinho mas seguido por um séquito de políticos. Atores secundários ao lado de JK tomam-se protagonistas em filmes também destinados à propaganda daquilo que fazem.

Sarah Kubitschek, a primeira-dama dos anos do desenvolvimentismo, não é objeto da câmera da Jean Manzon quando JK é o protagonista - aparece ao lado do marido-presidente somente na visita de Craveiro Lopes ao Brasil - está ali cumprindo um protocolo. Quando é protagonista está legitimando obras assistenciais governamentais à sombra dos ideais de JK.

**Tudo por um menino**<sup>30</sup>, de 1958 e **Um apelo ao Brasil**<sup>31</sup>, de 1959, caracterizam antes de tudo o papel feminino dentro do governo: o

---

<sup>30</sup>Produção n. 128, 1958.

<sup>31</sup>Produção n. 150, 1959.

assistencialismo. Presidente das Pioneiras Sociais, Sarah Kubitschek tem como preocupação os brasileiros mais desamparados seguindo ideologicamente o desenvolvimentismo vigente na medida que esse órgão volta-se primordialmente para a população mais pobre e a inquietação que esse segmento social provoca no governo ao encará-lo como um perigo político, pois estão à um passo da subversão, como já discutimos anteriormente. Desse modo, Sarah Kubitschek não é apenas uma figura decorativa mas participante, mesmo que à sombra do marido-presidente. As poucas imagens em que vemos sua figura a aproximam das imagens de JK onde podemos observar dois pontos importantes: a primeira-dama não inaugura qualquer obra governamental ou não, a segunda, como o marido-presidente, não aproxima-se dos pobres, marginalizados ou desprotegidos dos quais se ocupa; apresenta-se antes de tudo como uma burocrata.

Em **Tudo por um menino**, ao receber uma carta sobre um garoto que fica órfão na Suíça, Sarah Kubitschek ativa todo um aparato para ir buscá-lo e trazê-lo ao Brasil sem, no entanto, deixar pistas quanto ao destino final desse mesmo menino. Essa ficção realizada a pedido da Swissair Airlines vai além do trabalho desenvolvido pelas Pioneiras Sociais. Toda a viagem implica em esforços da Cruz Vermelha Internacional e da companhia aérea patrocinadora que faz sua propaganda explicitada não pela narração mas pelas imagens: o nome Swissair aparece na tela num close rápido de placas indicando as plataformas de embarque e na esteira que leva a mala do garoto. Mais que isso, o garoto e toda a ajuda recebida fica à mercê da companhia aérea, pois sem ela e seus eficientes e seguros serviços como o garoto chegaria ao Brasil? Toda a assistência oferecida por Sarah através das Pioneiras Sociais seria então impossível de se

realizar. A figura da primeira-dama vem, dessa maneira, fazer parte de uma "rede invisível de proteção" apesar do narrador caracterizar assim somente a companhia aérea patrocinadora.

Se o trabalho e a figura de Sarah Kubitschek - que aparece por segundos lendo uma carta e conversando com o garoto - perdem nesse filme para mostrar os cuidados da Swissair em, **Um apelo ao Brasil** todo o trabalho da instituição é objeto do filme. Mas novamente Sarah fica com o papel de oficializadora, sem sair do gabinete, sempre às voltas com a burocracia, mostrando-a como "cabeça pensante" da instituição. Essa imagem é um pouco parecida com a de Juscelino Kubitschek, se bem que ela é mostrada de forma passiva, sem a energia do marido-presidente e também em relação às outras "damas da sociedade" que aparecem no filme, todas reunidas costurando, usando uma única tesoura passada de mão em mão simbolizando a solidariedade que as une em prol dos mais necessitados. Sarah é a burocrata, a chefe, a diretora-presidente, aquela capaz de dirigir todas as preocupações que envolvem os mais carentes desde hospitais para a mulher até os pioneiros hospitais volantes que acompanham o desbravamento do Brasil para o interior.

Ministros e governadores também estabelecem o ritual de poder nos moldes que já observamos. Vejamos **Homenagem a Santos Dumont**<sup>32</sup>, de 1956, produzido pela Varig, onde o ministro da Aeronáutica Brigadeiro Henrique Fleiuss homenageia Santos Dumont pelo cinquentenário do voo do 14 Bis. Aparecendo por três vezes durante o filme, o ministro com voz empostada e patriótica, na frente da câmera, rende a homenagem do governo e da aeronáutica além de anunciar algumas cenas históricas nas quais vemos Santos Dumont em

---

<sup>32</sup>Produção n. 87, 1956.

Paris, no Demoiselle, no 14 Bis, chegando ao Rio de Janeiro e sendo recebido por populares e muito mais, falando:

*O generoso governo da República Francesa quis aumentar ainda minha satisfação nomeando-me Gran Oficial da Legião de Honra. Homenagem realmente única no mundo. Pois em todas as partes respeita-se, admira-se a Legião de Honra. Parece que leva ainda o estigma de Napoleão. Em toda parte admira-se pois enaltece o nome da França. Orgulho-me de investir tão alta dignidade. Obrigado a todos os franceses.*

Esse testemunho de 1929 gravado pelo cinema, para os jornais cinematográficos da época, teve espaço nesse filme que usou a figura oficial do ministro e Santos Dumont já visto como documento histórico, constituindo a maior parte do documentário.

Lúcio Meira aparece por duas vezes em *O Brasil precisa de navios*<sup>33</sup> fazendo um apelo ao Congresso para o reaparelhamento da marinha Mercante Brasileira. Após a primeira sequência que mostra o estado lamentável de navios dos mais diferentes usos, Lúcio Meira, de frente para a câmera anuncia:

*Nesta reportagem cinematográfica, que é bem um filme documentário, verá o público, com seus próprios olhos, a urgente necessidade do reaparelhamento da Marinha Mercante Nacional e poderá avaliar o que já foi feito e o que falta ainda fazer para tornar a frota mercante um instrumento de riqueza e progresso do país.*

*Como ministro da Viação, seguindo as diretrizes do presidente Juscelino Kubitschek tenho dado o melhor dos meus esforços à tarefa de reabilitar o transporte marítimo no Brasil, tal a sua importância no desenvolvimento da economia nacional.*

---

<sup>33</sup>Produção n. 90, 1957.

Finalizando, após uma amostragem, dos problemas ocasionados pelo estado dos navios e de algumas providências que já estavam em andamento, novamente volta Lúcio Meira.

*Confiante na patriótica colaboração do Poder legislativo, para aprovação do projeto que institui o Fundo de Reaparelhamento da Marinha Mercante, posso assegurar ao povo brasileiro que o Ministério da Viação prosseguirá sem esmorecimento na missão de dotar a nossa pátria de uma grande e eficiente marinha Mercante, marco decisivo de uma nova era de progresso para o Brasil, como potência marítima.*

Lúcio Meira é ainda citado em *Uma indústria que lidera o progresso*<sup>34</sup> pelo secretário do Grupo Executivo da Indústria Automobilística - GEIA - Sidney Alberto Latini que inicia o filme com voz empostada, lendo sua fala sentado em frente da câmera, novamente a pose para a câmera e o discurso:

*Como secretário geral do GEIA acompanho diariamente o crescimento vertiginoso da indústria automobilística brasileira cuja implantação se deve ao governo do presidente Juscelino Kubitschek sob a dinâmica liderança do ministro Lúcio Meira. Nessa qualidade, posso afirmar, com base em estimativas seguras que até o fim do atual governo a indústria automobilística acrescentará à riqueza nacional cerca de 240 bilhões de cruzeiros, sob forma de veículos, fretes, seguros, aumento de produção agrícola. Esses 240 bilhões superam, em cerca de 50% , a previsão orçamentária federal para 1959.*

Não fugindo aos moldes de outros filmes que utilizam a fala de políticos. como já vimos em *BR3 - Record Rodoviário*<sup>35</sup> com JK, este peca pela má utilização da imagem do secretário. Isso se dá pelo silêncio de poucos segundos entre a apresentação do filme e o discurso, o discurso e as seqüências a seguir,

<sup>34</sup>Produção n. 157, 1959.

<sup>35</sup>Produção n. 92, 1957.

ele é perturbador, mal colocado, incomoda o espectador, mostra um escorregão da montagem e da sonoplastia; o travelling bem ligeiro saindo do ministro para uma sequência que se inicia numa floresta, com um buraco no som, deixam imagem e fala deslocados e completamente artificiais mostrando um certo descuido no trabalho eficiente que a produtora realizava.

Fora aqueles momentos nos quais Jânio Quadros acompanha JK e que já discutimos, dois filmes são particularmente interessantes: **O que foi feito do seu dinheiro**<sup>36</sup>, de 1958 a pedido do governo do Estado de São Paulo e da Secretaria da Viação, e **O exemplo vem de cima**<sup>37</sup>, de 1960 também a pedido do governo de São Paulo.

Em **O que foi feito do seu dinheiro**, Jânio Quadros não aparece nas imagens mas está onipresente, sempre citado pelo narrador. Apesar desse filme focalizar Carvalho Pinto e Faria Lima, Jânio é fundamental. Sua realização em 1958 funciona como propaganda eleitoral tanto para Jânio como para Carvalho Pinto. O primeiro então governador de São Paulo era candidato à deputado federal pelo Paraná e o segundo, secretário da fazenda do governo de Jânio, candidatava-se ao cargo de governador através da união de partidos UDN/PDC/PTN/PSB/PR.

Carvalho Pinto, "um homem de mãos limpas", segundo o narrador, legitima as obras realizadas pelo governo estadual à medida que por suas mãos passam todo o dinheiro do estado na forma de imposto pago pela população. Como uma prestação de contas, o filme desfila as obras realizadas com tal dinheiro, destacando a lisura no trato do dinheiro público. Todo o trabalho desenvolvido nas obras é encarado como milagre do começo ao fim do filme:

---

<sup>36</sup>Produção n. 135,

<sup>37</sup>Produção n. 207.



Seqüência inicial: planos médios de pessoas levando baldes de água na cabeça ou nas mãos.

*NARRAÇÃO: Você se lembra disso, meu amigo? Até a posse do governo de Jânio Quadros, a falta d'água em São Paulo era um problema angustiante. No início de mil novecentos e cinquenta e cinco, o grande Estado Brasileiro estava com suas finanças em ruínas, e com as obras públicas indispensáveis ao bem estar mínimo, totalmente paralizadas. E se eu afirmasse que houve um milagre em São Paulo? Pois eu lhe digo e repito: Houve um milagre em São Paulo.*

Seqüência final: close de mão contando dinheiro

*NARRAÇÃO: Foi seu próprio dinheiro, meu amigo, que fez o milagre acontecido em São Paulo. Só que dessa vez você pode ver tudo o que foi feito de cada cruzeiro pago à causa comum. A civilização paulista reencontrou, afinal, seu verdadeiro caminho.*

Esses dois fragmentos filmicos enfatizam, pelos grifos do roteirista, a associação que existe entre o milagre e Carvalho Pinto. Jânio Quadros e o secretário das finanças são duas figuras para sempre unidas no interesse público sem se notar um ponto sequer que macule suas imagens. O filme, voltado inteiramente para interesses do governo em final de gestão não procura, em momento algum, vincular qualquer obra ao governo federal à figura de JK ou ao desenvolvimentismo. Mas em *O exemplo vem de cima*, tal vinculação acontece de maneira bem discreta: o governo federal ou JK não são citados, é o Brasil, o "território continental" o importante.

Nesse filme Jânio Quadros é o ator principal. As imagens de *O que foi feito de seu dinheiro* são usadas na feitura dessa que também esconde uma propaganda eleitoral. O ano de sua realização, 1960, torna-o um elemento a mais na campanha do então deputado federal Jânio Quadros para a presidência da

república. A imagem de Jânio, aparece por três vezes mas, novamente, está onipresente no filme todo:

*plano médio de Jânio, de costas para a câmera, o fundo todo escuro, um único foco de luz iluminando parte de seu rosto e a mão que escreve num papel sobre a mesa a seguinte frase: Dadas pelos Governos as ferramentas, os brasileiros construirão o País.*

### J. Quadros

em outro plano idêntico, Jânio continua escrevendo mas não podemos identificar o quê, enquanto o narrador prossegue no relato de obras por ele realizadas:

*NARRAÇÃO: O Brasil é um só. E é preciso ter presente que São Paulo muito ajudou a construir a sua grandeza. País de um território continental, a aviação conseguiu diminuir as enormes distâncias que nos separam. A construção de aeroportos é uma necessidade que se impõe, mas sem discriminações de Estados, muito menos distorções regionalistas. A aviação conseguiu esse milagre: formar uma mentalidade nacional.*

Em plano médio, Jânio Quadros entre muitas pessoas.

*NARRAÇÃO: A sensibilidade dos que governam está certamente reservada a maior parcela da responsabilidade na preocupação das novas gerações para os embates da vida, dinamizando a capacidade de trabalho de uma juventude que possa aguardar, confiante e cheia de esperança, o dia de amanhã.*

As seqüências iniciais são idênticas ao filme citado anteriormente e os planos acima descritos estão distribuídos no filme revelando o autor das obras mostradas pois o narrador não cita em momento algum o nome de Jânio Quadros, melhor ainda, ele está implícito nas obras quando foi governador de São Paulo. Não há nenhuma menção de sua atuação enquanto deputado federal pois nesse caso o filme nem omite seu trabalho, pois é conhecida a ausência de Jânio no congresso, apesar de ter sido um dos deputados mais votados nas

eleições de 1958, ao lado de Fernando Ferrari do PTB gaúcho e de Carlos Lacerda da UDN do Distrito Federal, assim o filme gira em torno de sua atuação enquanto governador.

O aspecto populista, tão forte na figura de Jânio Quadros, é bastante discreto, como já descrevemos acima. A marca da produtora, apesar das influências dos clientes, permanece na glamourização do personagem principal sem explorar cansativamente os elementos populistas como o assédio popular. Ao contrário, mostrando Jânio envolto pela obscuridade do cenário, discretamente iluminado, cria uma atmosfera de austeridade e trabalho que se contrapõe ao político sorridente e orgulhoso de suas obras, mas também do político que aparece com caspas no paletó e quer varrer a sujeira e a corrupção. O filme todo é discreto e eficiente ao "limpar" a imagem de Jânio Quadros desses usuais lugares comuns como o discurso inflamado ao povo.

Em **Vida e história de um grande jornal**<sup>38</sup> de 1958, para o jornal O Globo, Irineu Marinho recebe um tratamento semelhante à Jânio Quadros: a câmera em travelling chega a ele que escreve iluminado somente por um abajur, num fundo escuro. Cria-se aqui novamente a atmosfera de austeridade e eficiência dadas pela iluminação. A câmera, em travelling para frente, leva o olhar do espectador ao objeto - no caso Irineu Marinho - desconhecido à princípio, revelando-o à luz do abajur. Assim, um elemento dramático procura realçar a figura do proprietário do jornal, evidenciando-o no transcorrer do filme que descreve elementos para a realização de um jornal.

Tanto Jânio Quadros como Irineu Marinho recebem tratamentos diferenciados de outros filmes cujos personagens principais são personalidades.

---

<sup>38</sup>Produção n. 140, 1958.

Há aqui uma possibilidade dramática que fica deslocada no interior de cada filme e não usada em outros. Não temos evidências para afirmarmos uma mudança conceitual nos filmes da produtora, ao contrário, todos os elementos filmicos característicos das produções continuam em outras películas. Mas esses novos elementos nos mostram a mobilidade possível em filmes que nos parecem todos iguais, falando sobre a mesma coisa.

O deputado San Thiago Dantas<sup>39</sup> também é alvo de um filme-documentário onde sua figura está diretamente ligada a de Getúlio Vargas. Tal ligação não é explicitada apenas na narração mas nas imagens: nas primeiras duas seqüências Santiago está escrevendo no seu escritório em plano médio, em seguida uma seqüência de arquivo com cenas do embarque do corpo de Getúlio Vargas, com uma multidão que o acompanha, no aeroporto. Sua imagem predominante é a daquele que discursa, entretanto não escutamos sua voz, é o narrador quem fala por ele. Propaganda abertamente eleitoreira, esse filme une San Thiago à Minas - estado pelo qual concorre a deputado federal pelo PTB - com preocupações centrais na questão do petróleo, da siderurgia, da eletricidade e com as crianças pobres; mas curiosamente, ele nunca está junto a essas obras, o filme recorta e intercala sua figura, sempre discursando num fundo escuro e tais obras. Mais uma vez o narrador liga todo o filme dando a San Thiago e aos seus ideais o "cimento" necessário para um entendimento perfeito de todo o filme.

Em *O Pioneiro Bernardo Sayão*, a glorificação do "desbravador de florestas" vai se sustentar pelas imagens nas quais aparece trabalhando, inspecionando as obras em Brasília sob sua responsabilidade. A mais importante, para aquele momento, era a Rodovia Belém-Brasília pois além de

---

<sup>39</sup>Um advogado assume a defesa dos trabalhadores, produção n.136, 1958.

fazer parte de todo o complexo de obras que girava em torno da construção de Brasília, seria inaugurada em 31 de janeiro de 1959, com o encontro de caravanas que viriam do norte e do sul, uma delas chefiada por Bernardo Sayão. Sayão já tinha participado de outros empreendimentos viários, principalmente estradas em Goiás, era um homem da floresta, no sentido que sabia dominá-la e desbravá-la. O filme segue esse fio, mostrando-o em plena atividade na floresta, sobrevoando a construção de estrada ao lado de JK. Inquieto como um pioneiro e com "ânimo de permanência" como um bandeirante, na definição de Juscelino em suas memórias, Sayão teve sua morte contada e "chorada" pelo narrador num tom de "dor nacional".

### ***3 - GLAMOUR SOCIAL***

Como já vimos as representações sociais nos filmes da Jean Manzon Films são intrínsecas à finalidade do filme que é dada pela empresa-cliente. Todas as imagens estão de acordo com a linha principal traçada pelo próprio cliente que encomenda o filme.

Os filmes institucionais e os filmes publicitários procuram mostrar antes de tudo o potencial industrial da empresa e depois o produto, super valorizando a indústria, ou no caso dos governos, supervalorizando a obra ou o ato realizado.

O olhar sobre as classes sociais passa pelo filtro da burguesia e do Estado que são os pagadores dessas imagens. Camponeses, operários, classe média e até a própria burguesia são presenças variáveis nos filmes mas sempre subordinados a um tema que raramente os privilegia.

### **3.1. Camponeses**

A figura do camponês não é muito frequente nos filmes da Jean Manzon Films. Num período em que o êxodo rural é muito forte o camponês, como personagem principal, é apresentado ao desenvolvimento corrente no país, ao mesmo tempo em que procura-se fixá-lo à terra. Em **Jeca Tatuzinho**<sup>1</sup> e **Revolução na Roça**<sup>2</sup> essa idéia tem uma construção muito interessante, seus personagens estão intrinsecamente ligados à terra, não há qualquer menção à possibilidade de mudança para a cidade. Esta, por sua vez, necessita prioritariamente do campo para sua existência e sobrevivência.

**Jeca Tatuzinho**, de 1956, realizado para o Instituto Médico Fontoura, adapta o famoso personagem de Monteiro Lobato para vender o fortificante Biotônico Fontoura. Jeca, durante metade do filme, personifica a preguiça, a pobreza, o

---

<sup>1</sup>Produção n. 71, 1956.

<sup>2</sup>Produção n. 203, 1960.

descaso e o conformismo do camponês. Mas vejamos, esse camponês não é o empregado e sim o pequeno proprietário que não tem coragem - e nem saúde - para trabalhar sua terra. A mulher e os filhos, tão míseros quanto o Jeca, também sofrem do desânimo. As roupas maltrapilhas, a cabana de sapé, os poucos produtos que consegue tirar da terra, a postura - sempre de cócoras a fumar - bebendo pinga, o andar mole e sem jeito, fazem do Jeca a expressão da doença que assolava o país.

O narrador, reforçando as imagens, conduz o espectador à comparação da vida do Jeca ao seu vizinho, um rico fazendeiro italiano que era exatamente o seu oposto:

*NARRAÇÃO: Perto morava um italiano já bastante arranjado: tinha uma bela casa, ampla e confortável, muita atividade, trabalho para todos.*

A oposição é completa, nada identifica um ao outro: a casa, a família, o gado, a roça. A triste figura do Jeca, entretanto, não estava aqui destinada ao conformismo, ao imobilismo, ao fracasso. Após uma visita, por acaso, de um médico fugindo da chuva, Jeca fica sabendo que sofre de ancilostomíase ou amarelão, ele e sua família. O médico esclarece ao Jeca sobre sua doença e receita Biotônico Fontoura, um ancilostômico, o uso de botas e deixar de lado a "pinga".

Seguindo à risca a prescrição médica, Jeca torna-se *bonito, corado, forte como um touro*; trabalha na roça com força e vontade, transforma, aos poucos, sua propriedade numa bela terra altamente produtiva. Dirigindo um trator para em frente do italiano assombrado com tal mudança. O sugestivo nome de sua fazenda é Ressurreição, pois Jeca tinha renascido forte, saudável, trabalhador. A ajuda médica iniciou seu esforço individual levando-o à riqueza e a superar o



fazendeiro italiano. De pobre caboclo a Coronel, como era chamado, Jeca Tatu aliou-se ao espírito do desenvolvimento e do moderno:

*NARRAÇÃO: Não faltava mesmo, à paisagem, a atividade das mais modernas máquinas de arar a terra, que o Jeca Tatu havia importado.*

Os filhos de Jeca Tatu cresceram, sua casa tornou-se grande, bela, arejada, seus domínios aumentaram sempre, mas ele não esqueceu sua condição anterior:

*NARRAÇÃO: ... E a curar gente da roça passou Jeca toda a sua vida .*

*Quando morreu aos 89 anos não teve estátua, nem grandes elogios nos jornais mas ninguém ainda morreu de consciência mais tranquila. Havia cumprido o seu dever até o fim. Meninos... nunca se esqueçam desta história, e quando crescerem, tratem de imitar o Jeca, se forem fazendeiros procurem curar os camaradas, além de ser para eles um grande benefício é para você um alto negócio. Você verá o trabalho dessa gente produzir tres vezes mais: um país não vale pelo tamanho, nem pela quantidade de habitantes, vale pelo trabalho que realiza e pela qualidade de sua gente.*

À iniciativa individual de Jeca Tatu, de superar a pobreza, o imobilismo, podemos opôr a iniciativa governamental traduzida em **Revolução na Roça**. Realizado a pedido da Secretaria de Agricultura de São Paulo, o personagem principal desse filme é o *sitiante brasileiro* que aqui chama-se Belarmino. Proprietário de um pequeno sítio, Belarmino não consegue fazer sua terra produzir mais e melhor, a técnica e as ferramentas que usa são antigas e ineficientes; está sempre a dever para alguém pois com aquilo que produz mal consegue pagar suas dívidas. Eis, que chega, um dia, por acaso, técnicos da Secretaria da Agricultura e começam um programa de auxílio ao pequeno proprietário, fornecendo-lhe sementes novas, adubos, ensinando novas técnicas

de plantio, financiamentos e facilidades na venda de sua safra. Assim, apoiado pelo governo estadual, Belarmino vê sua vida mudar, sem as figuras que o sugavam, tirando seus pobres rendimentos, como é o caso do intermediário.

Em ambos os filmes a pobreza do campo é caracterizada pela pobreza do solo, o caboclo doente está à mercê desse solo e também é pobre, mísero. O Jeca Tatu que toma Biotônico Fontoura é o Jeca Tatuzinho de Monteiro Lobato. Autor e personagem têm uma trajetória que nos possibilita a compreensão da retomada do Jeca no filme que analisamos.

Os artigos VELHA PRAGA e URUPÊS publicados n'O Estado de São Paulo em 1914 caracterizaram pela primeira vez aquele que seria um dos personagens mais famosos da literatura brasileira: o caboclo Jeca Tatu. Nesse primeiro momento, Monteiro Lobato faz uma constatação nua e crua da realidade desse homem do campo sem o romantismo caracterizador dos tipos brasileiros. Não há aqui qualquer previsão de reabilitação para esse caboclo praticante da "Grande Lei do Menor esforço", a este ser só restam a inferioridade, a doença, a preguiça.

A revelação da realidade do homem do campo ao mesmo tempo que choca a sociedade permite ao personagem auxiliar a campanha saneadora dos anos 1910, realizada com persistência por médicos sanitaristas como Osvaldo Cruz, Belisário Pena, Carlos Chagas, Adolpho Lutz entre outros. Nesta perspectiva, Monteiro Lobato vê-se na obrigação de dar ao seu personagem outra dimensão, retomando-o em 1918 no Jeca Tatuzinho, artigo que encerra uma série dedicada à questão da saúde no Brasil, publicada primeiramente n'O Estado de São Paulo e depois organizada no volume Problema Vital.

O Jeca reabilitado, ou melhor, ressuscitado ainda sofria daqueles males que assolavam o país, e principalmente o interior, completamente esquecido pela oligarquia de então. A prosperidade do Jeca Tatu foi possível depois da visita casual de um médico que não só o conscientiza de suas doenças como também mostra a possibilidade da cura.

A superação da doença se dá de uma maneira rápida e fantástica modificando totalmente aquele caboclo dos primeiros artigos de Monteiro Lobato. Tanto o artigo de 1918 como o filme **Jeca Tatuzinho** fizeram parte de uma campanha publicitária do Instituto Médico Fontoura, produtor do Biotônico, que divulga seu produto por todo o país associado à figura do Jeca, tornando-se então um garoto propaganda levando à população rural princípios básicos de higiene e saúde.

Esse mesmo Jeca é mais uma vez retomado admiravelmente por Amácio Mazzaropi no final da década de '50 e início de '60. Em **Jeca Tatu** -1959- e **Tristezas do Jeca** -1961- há uma outra dimensão presente também nos artigos de Monteiro Lobato mas inexistente no filme da Jean Manzon Films. É a dimensão política. O Jeca de Mazzaropi tem as mesmas características que já abordamos, mas o seu 'renascer' não acontece por meio de um remédio mas com a ajuda de um político, como em **Tristezas do Jeca**, e em **Jeca Tatu** através da solidariedade de amigos que pedem a um político local o socorro a ele. A figura do Coronel está presente em ambas as produções mas é em **Tristezas do Jeca** que a prática do voto de cabresto permite um momento de sátira e tensão; podemos nos lembrar de Monteiro Lobato em Urupês:

*"O facto mais importante da sua vida é, sem dúvida, votar no governo. Tira nesse dia da arca a roupa preta do casamento, sarjão furadinho de traça e todo vincado de dobras; entala os pés*

*num alentado sapatão de bezerro; ata ao pescoço um collarinho de bico e, sem gravata, ringindo e mancando, vai pegar o diploma às mãos do chefe Coisada, que lh'o retém para maior garantia da fidelidade partidária.*

*Vota. Não sabe em quem, mas vota. Esfrega a penna no livro eleitoral, arabescando em cinco bons minutos o aranhol de gatafunhos tremidos a que chama sua assignatura.*"<sup>3</sup>

É exatamente assim em *Tristeza do Jeca*. Mazzaropi, o Jeca, extremamente triste com o sequestro do filho vai cumprir seu dever: votar. Ao lado estão seus amigos que também votaram. Fechados numa espécie de pátio só saem de lá para o dever. Jeca faz mil contorções para escrever seu nome e colocar seu voto na urna sob os olhos de dois cabos eleitorais.

Já em *Jeca Tatu* esse fato praticamente não existe pois aqui o conflito central se dá entre o Jeca e seu vizinho italiano, que é levado ao clímax por um personagem apaixonado pela filha do Jeca que por sua vez apaixona-se pelo filho do italiano e vice-versa. A tensão maior se dá com a expulsão de Jeca de seu sítio por não saldar suas dívidas com o italiano. Nesse momento é apoiado por amigos e consegue um outro sítio de um político, tornando-se Jeca um coronel, feliz com sua riqueza e o casamento de sua filha com o filho do italiano e seus netos.

A dimensão política é retomada por Monteiro Lobato em um panfleto chamado *Zé Brasil* de 1946. Aqui, *Zé Brasil* um camponês, compara-se ao Jeca Tatu mas sua pobreza é extremamente ligada ao seu trabalho explorado pelo Coronel Tatuira do qual arrenda terras para plantar. O narrador ao mesmo tempo que apresenta *Zé Brasil*, apresenta à este último a figura de Luis Carlos Prestes como aquele que preocupa-se com os camponeses explorados e esquecidos, os

---

<sup>3</sup>MONTEIRO LOBATO, *Unupês*, SP, Companhia Editora Nacional, 11 ed., 1937, Coleção "Os Grandes Livros Brasileiros", vol.10.

operários e todos os injustiçados. Este panfleto, claramente propagandístico senão do Partido Comunista mas de Luis Carlos Prestes, na época deputado federal pelo Distrito Federal, nos possibilita perceber um outro lado de Monteiro Lobato através de seus personagens: o político. A trajetória de Lobato e seus personagens, aqui no caso os Jecas e Zé Brasil, nos permite ver também as representações que o escritor fez de sua época.

O *Jeca Tatuzinho* da Jean Manzon Films não tem essa trajetória política do mesmo personagem literário em Monteiro Lobato e cinematográfico para Amácio Mazzaropi, mas ao transformar o panfleto do Biotônico Fontoura em filme conservando o personagem como garoto-propaganda, revela um país cujos problemas da população camponesa ainda não foram resolvidos.

Outros dois filmes abordam mais clara e objetivamente os problemas do campesinato: *Endemias rurais*<sup>4</sup> e *O nordeste não quer esmolas*<sup>5</sup>. O primeiro é de uma série de documentários sobre as doenças mais difundidas no campo como a malária, o bócio, a leishmaniose, o tracoma, a verminose, dentre outras, realizados para o Departamento Nacional de Endemias Rurais, dirigido pelo Dr. Mário Pinotti. O único filme da série que sobrou foi aquele que aborda a malária e o bócio. As sequências mostram camponeses atacados pelo bócio ou pela malária; como um documentário científico, conhecemos as causas desses males, como é sua transmissão e os métodos que são usados para o seu controle e a sua erradicação. A imagem do camponês só é utilizada para mostrá-los doentes e debilitados, mas como há necessidade da imagem positiva ela fica por conta dos métodos preventivos e curativos de cada doença.

---

<sup>4</sup>Produção n. 93, 1957.

<sup>5</sup>Produção n. 129, de 1958.

O segundo, **O nordeste não quer esmolas** realizado para o DNOCS - Departamento Nacional de Obras Contra as Secas - explora a figura do nordestino e a seca que assolou a região na segunda metade da década de '50. As dificuldades do camponês nordestino estão diretamente ligadas ao problema climático, isto é, o da falta de chuvas e a dificuldade de armazenamento de água; os camponeses abatidos, desolados pela seca são retirantes caminhando sob o sol, acompanhados por uma música fúnebre e um narrador com voz lúgubre :

*NARRAÇÃO: Eles chegam e sua negra e sombria figura parece dizer: Nunca mais! Os últimos vestígios de vida desaparecem da terra calcinada. Tudo é triste, desolado, vazio. A seca chegou ao nordeste com seu cortejo de misérias. Tudo secou, só não secaram as lágrimas nos olhos dos retirantes que deixam o seu mundo para trás. A morte não é a pior coisa que acontece às famílias dos sertanejos, no drama dos fugitivos do sol que não chegam ao fim da longa jornada. E se transformam em cruzeiros nos cemitérios à margem das cidades. Nunca mais! Tudo parece dizer.*

As imagens de retirantes caminhando lenta e pesadamente numa estrada de terra não bastam para representar todo o "drama" desse problema secular do nordeste. A narração reforça as imagens, ao mesmo tempo que procura traduzir os sentimentos desses retirantes. Mas logo as imagens, a música, o tom da narração, enfim tudo muda, é o momento das soluções para esse problema que choca a sociedade brasileira. Sequências das obras empreendidas pelo governo têm vez: barragens, adutoras, represas, poços, é a água chegando, pois a *luta contra a seca é a luta contra o tempo*. A música épica traduz a grandeza dessas obras, sempre reforçada pelos números do narrador: (...) *30 vezes a Pampulha é o que representa Corama, uma das 700 barragens já construídas no Polígono. Os açudes concluídos nos dois primeiros anos do atual governo já superam o volume d'água das obras construídas desde o Império.*

Mas o drama do nordestino, apesar de todo o esforço governamental, ainda existe e persiste; as frentes de trabalho e a vacinação em massa são apenas paliativos, para o problema crônico. A câmera acompanha os camponeses aglomerados, em filas, saindo para o alistamento do trabalho e receberem vacinas; os closes dos rostos marcados pelo tempo é fundamental para reforçar a idéia de um homem que contudo não se deixa abater; vários planos de homens, um ao lado do outro, com pás e picaretas, cavando a terra nos mostram as limitações dos trabalhos oferecidos pelas frentes.

O nordestino, *homem bravo*, assim como o camponês doente, recebe ajuda governamental pois não tem condições de superar as adversidades que vão além de suas forças. Essa ajuda também pode ser externa como em *A técnica transforma nossa agricultura*<sup>6</sup> onde através do Research Institute, mantido pelos irmãos Rockefeller, nos mostra as experiências realizadas por técnicos norte-americanos com solo, gado, café, algodão, capim, para que os agricultores brasileiros possam produzir mais e melhor. Os planos em sua maioria são aéreos mostrando grandes plantações como resultado dessa parceria. Aqui os camponeses são os proprietários que recebem treinamento de técnicos especializados sobre novas técnicas, sementes, fertilizantes, mecanização da lavoura, para a prática em suas propriedades.

### **3.2 Trabalhadores urbanos**

A presença dos trabalhadores urbanos é mais constante dentre as imagens da Jean Manzon Films no período que analisamos. Mas o volume dessas imagens

---

<sup>6</sup>Produção n. 159, de 1959, produzido para USIS - United States Information Service.

não está diretamente ligado à importância dada pelo cliente, qualquer que fosse ele, a esse segmento social. A temática da maioria dos filmes nos quais tais imagens são utilizadas, poucas vezes estão preocupadas com o trabalhador. Dessa forma o trabalhador urbano raramente é o personagem principal e se o é, sua função está em conduzir o espectador a conhecer a empresa a partir do ponto de vista dela mesma, ou seja, de seu proprietário, e não do olhar dos trabalhadores dessa empresa.

Esse trabalhador é, para Gerard Leblanc, o *herói positivo*, um *homem praticamente sem contradições, que se identifica por inteiro aos objetivos de sua empresa: que cresce no mesmo ritmo dela*<sup>7</sup>. Tal identificação, estabelecida através da empresa, não abre espaço e nem reconhece alternativas que não sejam aquelas iniciadas por ela. O caráter propagandístico e institucional dos filmes evidencia sempre e cada vez mais o poder controlador de uma burguesia industrial que procura ordem e harmonia social.

Como personagem principal, a imagem do trabalhador, homem sem contradições, está ligada ao lado humano, à preocupação social da empresa, à sua colaboração na sociedade através da educação. Isso eleva o trabalhador da sua condição de "desconhecedor" de um mundo fundamental para o seu próprio desenvolvimento humano e profissional assim como necessário para o crescimento da empresa e do país, para outra em que esse mesmo trabalhador está plenamente desenvolvido ainda segundo os parâmetros de onde trabalha.

Dois filmes são particularmente fiéis a essa idéia: **Nasci em Volta Redonda**<sup>8</sup> e **A juventude assume o seu posto**<sup>9</sup>. Em ambos seguimos a trajetória

---

<sup>7</sup>LEBLANC, Gerard. "Le film d'entreprise, une fonction bien particulière" in FERRO, Marc (org.) *Film et Histoire*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984; pp. 27-36.

<sup>8</sup>Produção n. 83 de 1957.

<sup>9</sup>produção n. 160 de 1959.



educacional, essencialmente técnica, de jovens cujo futuro está devidamente reservado em uma indústria. Mostrar a escola técnica, seu funcionamento e objetivos são aspectos fundamentais aí desenvolvidos.

Um jovem narra sua trajetória escolar, em flashback, no avião a caminho dos Estados Unidos onde continuará seus estudos após três anos na Escola Técnica de Indústria Química e Têxtil no Rio de Janeiro. O close dos motores de um avião é a primeira imagem de **A juventude assume o seu posto** filme para o SENAI - Serviço Nacional de Aprendizagem Educacional - e a USIS - United States Information Service. A exaltação da escola é o fio condutor de toda a narração. Há abundância de sequências com detalhes do ensino prático nos laboratórios e principalmente com as máquinas onde os alunos têm íntimo aprendizado nos modernos equipamentos que enfrentarão no dia-a-dia do trabalho industrial - no caso a indústria têxtil.

As sequências que mostram os detalhes das máquinas abundam nesse filme; o homem, no caso o aluno-narrador, aprende a lidar com a tecnologia, quer dominá-la. Veremos em outros filmes que as imagens de máquinas, principalmente closes, são privilegiadas quase sempre em detrimento da imagem do trabalhador. Essa relação também existe em **A juventude...** mas nesse caso as sequências enfatizam o uso da máquina para o aprendizado. Um filme feito "na escola", "sobre a escola", extremamente didático.

Ensino e tecnologia são fundamentais para os objetivos de uma escola técnica, que se propõe ser *a melhor aparelhada em toda a América do Sul*<sup>10</sup>, objetivos esses perfeitamente alcançados pelo aluno-narrador que ao superar

---

<sup>10</sup>Narração da produção 160.

suas próprias expectativas, faz da escola um modelo profissional e até mesmo patriótico:

*NARRAÇÃO: Meus esforços foram grandemente recompensados. Depois de receber o meu ambicionado diploma, premiaram-me com uma bolsa de estudos nos Estados Unidos. Lá ficarei um ano, entre livros e máquinas, enquanto outros jovens ingressarão nesta casa. Nesta casa onde aprendi uma nobre profissão, para melhor servir à minha Pátria.*

Nasci em Volta Redonda sai da circunscrição da escola estendendo as relações do trabalhador com a comunidade maior da cidade. Mas todas estas relações estão ainda subordinadas ao mundo da indústria. Desde o primeiro plano, o de um recém-nascido chorando, a narração traça seu futuro como um oráculo infalível:

*NARRAÇÃO: Eis o exato instante em que uma nova criatura chorando vitoriosamente surge para a vida.(...) chega ao Brasil, os brasileiros de amanhã quando eles irão realizar os trabalhos do campo e da indústria. Duas tarefas que se fundem no ritmo do nosso atual desenvolvimento.*

*Patrimônio do Aço, Escola de civismo, Cidade do Aço*, não é a história de Volta Redonda o argumento do filme mas a "preciosidade do fator humano" em função da Companhia Siderúrgica Nacional - CSN. As imagens privilegiam o homem em suas diversas fases, da infância à juventude, guiadas pelo plano educacional da cidade voltado para a indústria ali instalada.

Se no conjunto das seqüências o homem é o centro, a narração por sua vez trata de localizá-lo e fazer a relação homem-cidade-indústria. É aí que o discurso do narrador, ao tentar dar autonomia a cada uma dessas partes, subordina-as ao ponto de vista industrial:

*NARRAÇÃO: Os habitantes de Volta Redonda não vivem entretanto exclusivamente na frenética vibração da indústria*

*pesada. Uma cidade tranquila, urbanizada com conforto e graciosidade, constitui um outro mundo dos que trabalham com o fogo e o aço. Um mundo sereno no qual os jovens aprendem a viver.*

Mais,

*A vida social em Volta Redonda começa no berço, para todos os cidadãos como estes, sejam filhos de dirigentes ou dos operários. Sem separações de classe<sup>11</sup> a meninada começa a passar o tempo sem saber que está brincando de uma coisa muito séria, chamada convívio.*

As cenas de belas crianças em um berçário e numa pré-escola não nos deixam perceber a separação classista que o narrador diz não existir. E ainda

*Todas as especialidades, todas as aspirações são acompanhadas igualitariamente. Hoje o filho de um operário pode tornar-se um engenheiro metalúrgico sem deixar o perímetro urbano.*

O futuro do filho de um dirigente não é nem mesmo vislumbrado, caindo no esquecimento. Depois do curso primário há a separação classista, que o narrador oculta pois é a escola técnica que *abre para todos os jovens moradores da cidade do aço, a oportunidade que lhes assegura um perfeito tirossínio profissional.* E os filhos dos dirigentes? Estarão entre estes que frequentam a escola técnica? A resposta quem dá é o próprio narrador: *O apito da fábrica marcará um outro compasso em sua existência.*

A câmera parada mostra um grupo de jovens com capacetes e uniformizados andando na direção da câmera:

*NARRAÇÃO: Passos pressurosos os levam ao destino que escolheram sem temor. Antes de coração leve e esperançoso. (...) Aí não se forma somente a mentalidade industrial do Brasil, mas uma nova mentalidade humana. De nada vale o poderio econômico se as relações humanas não estiverem igualmente*

---

<sup>11</sup>Grifo nosso.

*fortes, se a paz não reinar entre os que dirigem e os que constroem com as suas mãos o Brasil não de amanhã, o Brasil de hoje.*

A narração dá força ao longo plano dos jovens caminhando rumo ao futuro escolhido por eles mesmos. Vimos, porém, que desde o início o discurso do narrador não abre possibilidades para mostrar a escolha, segundo ele, possível. As imagens mostram operários: o narrador nos diz que o apito da fábrica é o seu som; e o som do dirigente? Será o mesmo?. As condições de igualdade na infância são superadas pelo individualismo estimulado na escola onde a invenção de uma peça permite ao jovem conquistar uma posição de destaque, exagero que mostra a competição como elemento importante na busca da superação do *status quo* profissional e social assim como no resto de sua formação.

O operário mais simples, menos especializado, não aparece, é esquecido pois o que interessa aqui é o desenvolvimento do presente num nível técnico e médio necessários à uma sociedade que se quer harmoniosa e humana onde a miséria dá lugar à ordem social.

Vimos até aqui que o trabalhador, o **homem sem contradições**, passa por uma escola, um plano educacional voltado para ele, oferecendo-lhe "todas" as oportunidades para seu desenvolvimento profissional e humano na sociedade, colaborando assim para a paz social. É, então, na juventude o momento exato da educação para o desenvolvimentismo como ideologia que já discutimos anteriormente.

Essa mesma juventude ainda serve como "guia" apresentando a indústria como personagem principal de **O que Campinas deve a sua indústria**<sup>12</sup>, de

---

<sup>12</sup>Produção n. 188, 1960, produzido para USIS - United States Information Service.

1960. O jovem estudante João Carlos tem como tarefa de escola fazer uma "composição" cujo título é o do filme. Como se trata de um assunto que não domina, pede um conselho ao seu pai e este lhe diz para começar com o passado da cidade mas ir ver com os seus próprios olhos as indústrias nela instaladas no presente. E assim parte o jovem na sua peregrinação pelo parque industrial de Campinas.

A narração enfatiza o progresso e a modernização mas o que nos interessa são as imagens dos operários. O aluno curioso passa pelas mais diversas indústrias, todas multinacionais como a Dunlop, Swift, Bendix, Rhodia, 3M; os planos de exteriores mostrando as fachadas são alternados com planos rápidos do interior de cada uma delas. Aí a câmara privilegia, na linha de produção, o trabalho da máquina subordinando o operário a um processo mecanizado, repetidor. Mas o nosso guia-estudante também está preocupado com as condições de trabalho e de vida desses operários. Não são esquecidos assim, planos de casas - que poderiam ser de qualquer vila operária - ; de crianças na pré-escola pois *tudo isto significa crescente conforto social, progresso, riqueza para a comunidade, segurança coletiva*. O close de algumas placas contra acidentes de trabalho e planos de um restaurante operário onde nosso guia-estudante toma as refeições com os trabalhadores, recebem um comentário comparador: *como nos Estados Unidos, a campanha pela defesa da integridade física do trabalhador é uma das conquistas típicas da área industrial de Campinas*. Por sua vez, os trabalhadores são "ouvidos" através das caixas de sugestões, como a da Swift, afinal *suas sugestões imaginativas, contribuem para o sucesso das operações*, e o estudante João Carlos também conversa com eles - estaria ele ouvindo histórias que o narrador não nos poderia contar?

Logo após um plano médio da saída de operários de uma fábrica, tres planos de alunos saindo do SENAI (já usados em *A juventude assume o seu posto*), finalizam a participação dos trabalhadores no filme que termina com uma vista panorâmica noturna de Campinas, cuja narração enfatiza a educação técnica e o progresso industrial em tom ufanista:

*NARRAÇÃO: E assim é a minha cidade. Seu povo agora encontra bons empregos sem ter que ir para outros lugares. Grande cuidado se dedica à habilitação profissional das novas gerações. As indústrias, em uma palavra, trazem progresso a Campinas e ao Brasil. E eu espero com entusiasmo que o milagre se repita em muitas outras cidades no meu país.*

Mas não é apenas a educação técnica o que possibilita a ordem, a harmonia enfim, a paz social. Em *Drama ao amanhecer*<sup>13</sup>, um operário enfrenta todos os dias problemas com o transporte coletivo, sempre lotado e em péssimas condições, o que o faz chegar sempre atrasado ao trabalho. Esse problema é tão crônico que seu patrão resolve dar-lhe uma moto-vespa como meio de transporte. Essa solução só foi possível quando o "drama" do transporte coletivo afetou a produção da indústria com o atraso do operário.

Duas observações são importantes no caso desse filme: um primeiro ponto é quanto à empresa-cliente, no caso, a PANAUTO/VESPA; o segundo ponto corresponde ao fio condutor do argumento tanto da narração como das sequências das imagens.

A publicidade clara e objetiva "de mostrar para vender" a moto se serve de um problema crônico, público e coletivo cuja solução é dada pelo privado, no caso, uma indústria, e individual: não é a coletividade a beneficiada, mesmo que existam referências aos benefícios desse tipo de solução e que o problema seja

---

<sup>13</sup>Produção n. 234 de 1960.

entendido *também como problema social*. O argumento foi justamente construído sobre esse primeiro ponto; as imagens, nesse caso conseguem, por si, contar a história. A narração faz o percurso tornando a solução individual uma solução possível para a coletividade. As sequências mostram aglomerados urbanos, trens lotados, filas de pessoas a espera de ônibus, a impaciência nessas *filas monótonas, enervantes, desesperançadas*, com o close de um pé nervoso batendo rapidamente no chão; o relógio marcando o atraso e o operário subordinado a todo esse caos urbano. Então o narrador pergunta: *Que se há de fazer? Pois o problema não é apenas dêle (operário), é igualmente do patrão. E é preciso dar um jeito. E o jeito se deu. O patrão de espírito prático deu a ele uma moto-vespa ( não sabemos em que condições é feita essa doação, empréstimo ou venda )*. Enquanto o narrador ainda se preocupa com o problema social que vai permanecer, as imagens nos mostram o operário indo ao trabalho de moto, chegando com pontualidade e boa disposição, e os bons resultados na produção como reflexo do bom transporte. Afinal

*NARRAÇÃO: (...) é preciso que o trabalhador seja feliz - não se cansa de proclamar a sociologia do trabalho. É preciso que os trabalhadores e suas famílias levem uma vida sadia, aproveitando bem os momentos de ócio, integrando-se harmoniosamente aos benefícios da coletividade.*

*Para que o trabalhador não se envenene em confusas revoltas - é preciso que tenha direito ao ar puro, que é de todos. Para que o trabalhador não se perca, é preciso que encontre o seu próprio espaço na sociedade. Esta, sim, é a mais grave programação dos dirigentes industriais de todos os países do mundo: a felicidade de quem trabalha.*

As imagens desta última fala nos mostram, ainda, o operário na vespa com uma garota - esposa ou namorada -, ambos felizes, num momento que é o do

lazer. A fórmula paternal desta solução e o final feliz encobrem uma certa preocupação social do filme que procura vender um produto. A identificação do operário à empresa aqui é completa, ele tem todas as condições para acompanhar o ritmo ali desenvolvido sem ser alvo de inquietações que podem envolvê-lo no conflito entre o capital e o trabalho.

Esse conflito tende sempre a ser superado na medida em que as empresas estão sempre avançadas quanto às condições de trabalho que oferecem aos seus empregados. Isso também acontece em *Da jardineira ao diplomata*<sup>14</sup>, filme cujo narrador é um motorista de ônibus que apresenta a Expresso Brasileiro Viação S/A, empresa de transporte de passageiros cuja principal preocupação é a qualidade de cada motorista que ali trabalha.

O processo de seleção é, então, o ponto nevrálgico e o momento que garante essa qualidade. Assim vemos um candidato - o narrador - preocupado com os testes de seleção que irá fazer para trabalhar numa grande organização de transporte; as imagens dos testes práticos e exames médicos detalham e enfatizam o cuidado e a grande exigência da empresa. O candidato passa também por um curso de mecânica para saber lidar com o veículo, apesar de seus "dez anos" de experiência, e um treinamento para melhor atender os passageiros. No final, o motorista, orgulhoso de ter passado em todos os testes e estar apto para o trabalho, sai para sua primeira viagem:

*NARRAÇÃO: Veio por fim o dia da minha primeira viagem ao Rio de Janeiro. Tudo funcionando com perfeição. Era mesmo de dar gosto. Muita ordem. Os carros saindo na hora precisa, nenhum segundo a mais ou a menos.*

*Eu estava orgulhoso, a lembrar-me de que fiz na minha profissão uma carreira completa. Da jardineira-calhambeque de*

---

<sup>14</sup>Produção 175 de 1959.



*antigamente ao imponente diplomata de hoje. Um ônibus, como diz um colega, que só falta falar.*

As sequências finais, que fazem parte da primeira viagem, privilegiam o motorista orgulhoso e os passageiros: com o close do motorista, da bela garota que entra no ônibus, do passageiro que lê jornal, mas para a narração é o sentimento do motorista que interessa:

*NARRAÇÃO: Quem me viu e quem me vê, dizia para mim mesmo. Acomodados em suas poltronas, os passageiros, nem sequer podiam imaginar o quanto significava para mim, aquela primeira viagem num diplomata*

A evidente realização pessoal e profissional do motorista está, em suas reflexões, ainda aliada à necessidade de organizar o país tal como a empresa na qual trabalha, pois para ele, garoto-propaganda, ela é o exemplo de organização.

### **3.3 Homens e máquinas**

Uma outra imagem de trabalhador urbano que vamos analisar é aquela em que este está diretamente ligado ao processo produtivo. Ele, aqui, não é mais o personagem principal ou mesmo o suposto narrador do filme, mas ainda é o olhar da empresa que o conduz. Esse trabalhador, cujo espaço está restrito, limitado ao local de trabalho, é inteiramente subordinado à máquina que opera. Muitas vezes não o vemos por inteiro, mas apenas suas mãos e braços. As máquinas, o trabalho e todo o processo produtivo são *as vedetes*<sup>15</sup> desses filmes realizados para empresas estatais e privadas, com seu olhar que tudo concebe.

Apêndice da máquina, o trabalhador, mais do que nunca homem sem contradições, não é o foco principal da câmera, o é a máquina, seu trabalho, seu

---

<sup>15</sup>SOUZA, José Inácio M. . *Ação e o imaginário de uma ditadura*. op.cit., p.388.

funcionamento, o nível de sua tecnologia, sua praticidade para o homem, entendido como sociedade e não como trabalhador. O uso das mesmas imagens, de trabalhadores e máquinas em diversos filmes, realizados em anos diferentes, enfatiza aspectos já detectados em outros filmes. Tais aspectos acontecem em dois níveis, um mais geral no qual a função principal da narração é contextualizar as imagens. Outro, mais específico desses filmes, é que tal repetição sugere falta de movimento, de mudança no processo produtivo, no sentido de algum avanço tecnológico na maquinaria. Entretanto isso é anulado, em parte, pela narração que atualiza as imagens com dados novos, mas a repetição ainda pode ser percebida por um espectador atento. Essas características do fazer filmico da produtora levam também em conta a diversidade das empresas-clientes, pois as mesmas imagens de operários e máquinas estão tanto em filmes sobre automóveis como em outros sobre a produção do aço ou exploração de algum minério.

Os trabalhadores e as máquinas não são, de fato, o assunto principal de qualquer filme que os tenham como imagens, eles fazem parte de um conjunto maior, no argumento principal, que é a empresa ou o processo produtivo ou, ainda, um produto dessa empresa.

Filmes que têm como assunto principal a indústria automobilística são exemplares nesses aspectos que destacamos. Em *O bandeirante de hoje*<sup>16</sup>, um jipe é o narrador que ao mesmo tempo conta sua história, ressalta sua importância para o desenvolvimento do país. *Sabia você?*<sup>17</sup> também fala sobre o mesmo jipe mas agora discorre sobre a Willys Overland do Brasil, como a pioneira na indústria automobilística brasileira. O operário está inserido

---

<sup>16</sup>Produção n. 118, 1958.

<sup>17</sup>Produção n. 225, 1960.

timidamente no roteiro, apenas como referência tanto na imagem como na narração.

Em *O bandeirante de hoje* o pré-roteiro pretendia uma relação maior entre empresa e operário:

*Demonstrar o seu excelente sistema de relações com empregados; todos os operários e empregados da WOB são acionistas da companhia.*

Mas a relação é diluída, e podemos dizer que ela não foi realizada em função do narrador-jipe preocupado em enfatizar suas características, e nas imagens voltadas para mostrar o trabalho e eficiência de seu motor, sua resistência e versatilidade. Em apenas duas sequências há operários: na primeira o operário olha uma máquina automática e a narração efetiva sua participação:

*NARRAÇÃO: Construído no Brasil, por operários brasileiros, colaboro de maneira ponderável na solução do nosso maior problema: a economia de divisas.*

; na segunda o operário puxa o chassi de um jipe com capota, seguido apenas de um comentário:

*NARRAÇÃO: Fabricado com o máximo rigor técnico, elimino o preconceito de que os produtos de origem estrangeira são superiores aos de procedência nacional. E a prova disso é que não provoço reclamações.*

*Sabia você?* usa mais imagens de operários com comentários que enaltecem a indústria, procurando relacionar o operário a ela através da técnica; na sequência inicial a câmera em panorâmica nos mostra operários caminhando e o narrador pergunta:

*NARRAÇÃO: Sabia você brasileiro do Amazonas, que nesta fábrica de automóveis do Brasil há 7.000 empregados? E que a sua produção é de mais de 4.200 veículos por mês?*

Tais operários irão aparecer novamente na sequência final, mas com outro comentário. O operário trabalhando na linha de montagem, agora em plano médio, é lembrado:

*NARRAÇÃO: Brasileiro da Bahia, sabia você que a capacidade de assimilação revelada pelo nosso operário foi um fator decisivo no triunfo desta indústria de técnica difícilima?*

O operário além de ser um apêndice da máquina também está submetido a uma técnica que, segundo o narrador, como vimos, é **difícilima**. Assim o operário também é o técnico em **Técnica a chave da economia**<sup>18</sup>, filme cuja ênfase está justamente no trabalho da máquina e o operário é aquele que domina a técnica necessária para manuseá-la. O close é um recurso abundantemente utilizado tanto para mostrar o trabalho da máquina como do homem, preocupando-se com o detalhe da técnica, do trabalho: mãos apertando parafusos, amortecedores, peças, máquinas em funcionamento.

Outro tipo de trabalhador aparece nos filmes cujo assunto principal é a empresa, ao lado de operários e máquinas: é o trabalhador ligado à atividade extrativa, seja ela mineral ou vegetal. As imagens de seringueiros, mineiros, petroleiros, garimpeiros, também enfatizam o trabalho, agora extrativo, ou o produto extraído, ou ainda o produto fruto de uma primeira transformação como é o caso do látex transformado em borracha pelo próprio seringueiro, em **Uma indústria que lidera o progresso**<sup>19</sup>, realizado para o GEIA - Grupo Executivo da Indústria Automobilística - de 1959. Nesse filme, após um discurso do diretor do GEIA, Sidney Alberto Latini, há uma sequência de 32 segundos que verdadeiramente inicia o filme. Nela vemos o seringueiro trabalhando o leite da seringueira para transformá-lo em borracha e logo após todo o seu esforço em

---

<sup>18</sup>Produção n. 180, 1959.

<sup>19</sup>Produção n. 157, 1959.

colher esse leite; a extração é mostrada até a cena 20 depois disso temos o trabalho do mineiro e o caminho do minério até os altos fornos das siderúrgicas quando se transformará em matéria-prima para a indústria automobilística.

A imagem desse trabalhador permite ao filme uma abrangência histórica do processo produtivo saindo do âmbito da fábrica para olhar um processo anterior que é o extrativo. É a história do produto que interessa, o trabalhador faz parte dessa história mas, claro, não é seu personagem principal. Procura-se mostrar a complexidade e a diversidade da produção, implicado também a diversidade da mão-de-obra, entretanto isso ainda não é o fundamental.

A forma como cada filme vai expor essa característica e como se refere a esse trabalhador é o que nos interessa. Os filmes voltados para a indústria automobilística sempre trazem imagens de exploração mineral, como em *Brasil, terceira força da indústria automobilística*<sup>20</sup>, mas, aqui, diferentemente de *Uma indústria que lidera o progresso*, a sequência de uma explosão explicada pelo narrador nos possibilita entender essa ligação:

*NARRAÇÃO: As incalculáveis reservas minerais do Brasil entraram há algumas décadas numa fase de exploração ativa, paralela à industrialização que se animava. O maior país sul-americano contém as maiores jazidas de metais ferrosos em todo o mundo.*

Omite-se aqui o trabalho e o trabalhador extrativo, basta ao filme uma imagem referencial que significa toda a exploração, sem mostrá-la efetivamente, pois o que interessa é o processo produtivo subsequente.

Outros filmes tem a extração como personagem principal, é claro que esse personagem não é a extração em si mas a empresa extrativista. Não basta, nesses casos, uma imagem que dê conta de todo um processo, mas imagens que

---

<sup>20</sup>Produção n. 166, 1959.

mostre-o detalhadamente pois esse é o trabalho ali desenvolvido. A extração de minérios é a preocupação de seis filmes que estão ligados à efetivação da industrialização em vigor nesse momento. A necessidade de mostrar a permanente e firme exploração desses minérios faz do petróleo, do ferro, do fósforo, do manganês e da produção de aço e alumínio estrelas, vedetes que não dispensam, entretanto o trabalho da máquina na extração e beneficiamento desses minérios. Ora, se como vimos, homens e máquinas estão sempre presentes, os primeiros porém timidamente, aqui também ambos são tratados da mesma forma.

Esteiras levando minérios e grandes fornos siderúrgicos dominam as imagens de *O vale do Rio Doce*, *Mais aço para o Brasil* e *Metas do aço e do alumínio*<sup>21</sup>, mas *O que é a Petrobrás*<sup>22</sup> nos traz uma preocupação com o trabalhador na extração do petróleo na mata amazônica ao mostrá-los fazendo exames médicos:

*NARRAÇÃO: Contra os perigos das selvas, os soldados do Departamento Nacional de Endemias Rurais prestam a sua colaboração.*

O trabalhador é também um bandeirante, *bandeirante do petróleo* cujas bandeiras *perfeitamente organizadas (...) dominam as ásperas condições da Bacia Amazônica*. A sequência final com fusões de operários trabalhando e bombas de prospecção de petróleo é acompanhada de uma narração que exalta o conjunto de trabalhos desenvolvidos pela Petrobrás:

*NARRAÇÃO: Pesquisando, perfurando, refinando, transportando, mantendo cursos para técnicos, ampliando sempre as suas atividades, a Petrobrás tem um objetivo: trabalhar, produzir, não faltar à confiança dos brasileiros. O momento histórico de seu*

<sup>21</sup>Produções ns.172, 1959; 114, 1957 e 192, 1950.

<sup>22</sup>Produção n. 81, 1956.

*desenvolvimento inicial merecia ser gravado em imagens - e este é o sentido desta reportagem.*

O milagre do titânio e Era do estanho<sup>23</sup> detalham, o máximo possível, o processo de beneficiamento desses minerais e como eles são usados na indústria, o primeiro enfatizando seu uso na indústria de tintas - no caso Tintas Gil - e o segundo inserindo o estanho no complexo industrial do automobilismo, do setor elétrico, têxtil e também nas forças armadas, mas a imagem mínima fica para o operário: num primeiro momento carregando sacos na atividade extrativa e num segundo, controlando painéis eletrônicos e, na narração, a tímida referência como a necessidade da *seleção e aperfeiçoamento da mão-de-obra*, e para o close da mão apertando um botão: *Os homens longe do fogo, pois os fornos basculantes são comandados à distância.*

Enriquecemos nossa terra ou Deus é brasileiro<sup>24</sup> nos apresenta novamente ao homem do campo e também ao nordestino, pois é no Nordeste, mais especificamente em Pernambuco, onde se explora o fósforo utilizado como fertilizante - depois de beneficiado - no empobrecido solo nordestino e na agricultura brasileira em geral. A imagem do nordestino ligada à pobreza da terra representa o camponês cuja redenção, aqui, está associada à exploração do fósforo e seu uso na agricultura. Assim, há a necessidade de imagens de seu beneficiamento, desde o transporte das minas até a secagem e ensacamento, não dispensando a citação da qualidade do mineral, evidenciado na imagens de analistas nos laboratórios.

Dentre os filmes que analisamos até agora o tema central volta-se para a indústria automobilística de uma maneira ou de outra. Entretanto, a produção da Jean Manzon Films compreende uma diversidade maior de temas resultante das

<sup>23</sup>Produções ns. 177, 1959 e 145, 1958.

<sup>24</sup>Produção n.169, 1959.

diferentes empresas que a procuraram para a realização de seus filmes institucionais e/ou publicitários. Apesar dessa diversidade, as características quanto às imagens dos trabalhadores e das máquinas que estamos analisando são encontradas em outros filmes que ainda têm como assunto principal a empresa, o processo produtivo ou o produto dessa empresa. Há também a mesma trajetória fílmica quanto aos trabalhadores, ou seja, encontramos primeiro a imagem do trabalhador ligado à atividade extrativa e depois a do trabalhador da fábrica.

Dois filmes para a Indústria de Papel e Celulose Klabin realizados, em anos diferentes e preocupados em mostrar essa indústria como colaboradora do desenvolvimento do país, apresentam o trabalhador na extração da madeira: **Plantar para colher**<sup>25</sup> de 1956 apesar de enfatizar mais a questão do reflorestamento, nos apresenta com suas rápidas imagens o homem do campo como sendo aquele que faz a ação predatória da queimada, enquanto o operário apenas empurra as toras de madeira para a trituração; **Plantando o progresso**<sup>26</sup> de 1960 procura traçar um quadro mais complexo da questão da devastação florestal salientando a ação da empresa como a responsável pelo reflorestamento de uma região antes condenada. Entre seus objetivos nos interessa especificamente o item correspondente à parte social da indústria:

5) - *Focalizar a parte social, mostrando hospital, cidade, clubes, escolas, etc.*

Como tal objetivo se concretizará nas imagens? A estrutura do filme é a mesma do anterior, mas demora-se ao tratar das primeiras atividades extrativas da região onde a indústria está instalada. Aqui o trabalho do garimpeiro é anterior à devastação florestal e esse garimpeiro, sem perspectivas, é

---

<sup>25</sup>Produção n. 86.

<sup>26</sup>Produção n. 186.



transformado em operário da indústria, pois ela o recuperou da decadente vida do garimpo, dando-lhe novas condições de vida: imagens de casas de uma vila operária e um trabalhador entrando em sua casa, recebem o seguinte comentário:

*NARRAÇÃO: Em pouco tempo, a vida comunitária integrou-se em um nível de renda superior, dignificando o homem.*

Crianças e adolescentes entrando no ônibus:

*NARRAÇÃO: No setor educacional, a região tornou-se um modelo de administração, dispondo de excelente ginásio, escolas profissionais e jardim da infância.*

Um plano da fachada do hospital e o close de um casal negro com um bebê:

*NARRAÇÃO: A melhoria constante das condições de saúde e assistência constituiu um programa de base.*

Pessoas nadando e brincando num lado, que segundo o roteiro é do Clube Harmonia:

*NARRAÇÃO: O rio dos antigos garimpos, agora dá vida aos esportes e diversões. Uma completa existência social contribuiu para fixar as famílias nesta região bela, de clima temperado. Raças diversas, integradas socialmente, cooperam para a grandeza de uma realização brasileira.*

Entre o antes e o depois na vida dos habitantes da cidade de Monte Alegre, o ponto de inflexão está na instalação da indústria Klabin dando um novo sentido às suas vidas; as imagens para essa mudança são panorâmicas aéreas de pinheirais nos conduzindo para as imagens dos objetivos sociais que iniciam a *integração* e a *dignificação* do então garimpeiro. Essas qualidades são intrínsecas à indústria, ela as promove, promovendo-se, pois sua atividade

extrativa eleva o homem antes relegado à uma atividade também extrativa mas completamente improdutiva e decadente. A preocupação social dura um pouco mais de um minuto e logo voltamos às imagens do que realmente interessa, pinheiros e máquinas.

As imagens de trabalhadores de qualquer área extrativa descrevem essa atividade fazendo contraponto com o trabalho operário da fábrica, procurando mostrar por completo todas as etapas de um produto industrializado e necessariamente toda a indústria, por isso a atenção social se dá tanto para com os trabalhadores extrativos como para os industriários. Essa preocupação assume colorações diferentes.

Em *O babaçu*<sup>27</sup> o homem nordestino - jangadeiro, rendeiro, catador de coco, algodoeiro - é sinônimo de trabalho manual. Tal trabalho entretanto não recebe a conotação de atraso, mas sugere o limite da máquina, pois na extração do babaçu o trabalho do *primitivo machado é ainda o processo mais prático nessa operação e dá trabalho ao nordestino, ajudando a manter o homem brasileiro nos múltiplos centros de produção que asseguram a unidade nacional*; essas falas seguem as imagens desses trabalhadores ora cortando o babaçu, ora carregando sacos, seguindo o movimento do trabalho de um homem colocando um saco na cabeça do outro. Essas imagens marcam o fim do "primeiro capítulo" da *história do babaçu (...) nas cercanias dos rios nordestinos*, para iniciar o segundo que se passa *em nossas longas costas atlânticas* e, logo em seguida, o terceiro: *do parque industrial do Rio para todo o Brasil*, nesse momento da industrialização pede-se, segundo um pré-roteiro:

---

<sup>27</sup>Produção n. 185, 1959.

d) *Industrialização:*

*Nota: ( só devem entrar cenas de valôr plástico).*

*Esquecer o aspecto educacional para fazer antes uma evocação industrial, podendo ser tão ritmada quanto possível, entrando um ritmo mais lento para enlatamento e embalagem.*

Apesar do pedido de esquecimento, o *aspecto educacional*, ou melhor, didático, prevalece nas imagens que mostram todo o processo de transformação do babaçu em óleo, margarina, sabão e sabonetes; os operários presentes nessas imagens não estão "maquiados", ou seja, não estão uniformizados, não usam luvas ao manipular as máquinas, tal procedimento não é comum nos filmes da Jean Manzon Films, pois outra característica de seu fazer filmico é a preocupação na produção da imagem não apenas no enquadramento, mas nos elementos que o compõe, dessa forma a imagem do operário está aqui em detrimento, inclusive estético, do trabalho da máquina. Enquanto que nos outros filmes, apesar de sua submissão, não destoa da plasticidade do conjunto do plano com operários sempre uniformizados, com luvas, capacetes, óculos de proteção, demonstrando a preocupação da empresa em relação a segurança e higiene.

Esse é um dos objetivos de O Brasil lança sua campanha da **alimentação**<sup>28</sup>, realizado para a fábrica de biscoitos Duchen. O filme pretende *apresentar a fábrica (...) como protótipo de uma organização industrial dos dias atuais*. Para apresentá-la, a melhor forma foi seguir a produção do biscoito. Nessa trajetória, marcada pelo trabalho da máquina, o trabalhador

---

<sup>28</sup>Produção n. 77, 1956.

está perfeitamente inserido na maquinaria, ambos representam o avanço técnico da fábrica, a eficiência e a higiene fundamentais para o produto.

Num travelling, seguindo a massa pela esteira rolante o narrador comenta:

*NARRAÇÃO: Todas as operações feitas mecanicamente dentro dos princípios higiênicos os mais escrupulosos.*

Os planos são sempre closes para mostrar toda a produção, privilegiando as mãos dos trabalhadores que manipulam as máquinas, ou o produto. Para compreendermos o excessivo uso do close e do travelling, um trecho do bilhete do cinegrafista John Reichenheim para Hubert Perrin pode ser revelador:

*De acordo com o pedido de Jean, eu remito a película filmada em menor quantidade e mais vezes, afim de facilitar o controle.*

*Peço mandar revelar e copiar imediatamente, e em seguida fazer um relatório a respeito dos travellings principalmente, pois o chão não é tão liso quanto pensei. Por causa da falta de luz com a qual estou obrigado a trabalhar, estou obrigado a restringir os ângulos, porém numa fábrica enorme como esta não posso chegar ao extremo de so fazer pequenas enquadrações.<sup>29</sup>*

A última preocupação do cinegrafista se concretiza e a abordagem da linha de produção é detalhista abusando do close ou, como no bilhete, da *pequena enquadração*. O trabalhador é representado pelas suas mãos, uma representação mínima que necessita da voz complementar da narração:

*NARRAÇÃO: Máquina agrupadora que facilita a embalagem (pausa de 4"). Quatrocentos operários aí trabalham, gozando de assistência social completa e campos de recreação.*

---

<sup>29</sup>Bilhete datado de 25.04.56.

A voz off comenta a sequência de trabalhadores apêndices da máquina - no caso facilitadora da embalagem - mas quando a imagem do trabalhador o mostra fora da fábrica<sup>30</sup>, aí sim no seu momento de recreação, o narrador o identifica como *um povo (...)* constituído de trabalhadores e exigente com sua alimentação e articulador das imagens que vão mostrar a protagonista: a indústria.

### 3.4. *O charme social*

Camponeses e operários são os dois segmentos sociais que mais aparecem nos filmes produzidos pela Jean Manzon Films: os primeiros aparecem como protagonistas, enquanto os segundos, na maioria dos filmes, diluem-se na fragmentação e repetição de suas imagens. O volume maior de imagens de operários, por outro lado, pode ser justificado por ser de indústrias - privadas ou estatais, a maioria da clientela da produtora.

Tais imagens estão inseridas num contexto mais amplo, ou seja, aquele do desenvolvimentismo. Isso não significa que estamos determinando essas imagens em função dessa ideologia, mas fazendo uma reflexão sobre esse "edifício social" proporcionado pelas imagens da produtora que, como já salientamos anteriormente, na figura de seu proprietário, Jean Manzon, faz coincidir sua concepção quanto ao país, de uma maneira geral, à da ideologia então corrente.

Antes de continuarmos na análise desse edifício social é necessário fazermos algumas considerações acerca das imagens que já analisamos. A

---

<sup>30</sup>Sequência inicial desse filme.

imagem positiva do camponês segue a trajetória do desenvolvimento: ele sempre sai de uma péssima situação para uma outra cujo sentido é o de superação do estado anterior. Tal superação pode ser proporcionada, como vimos, por diversos fatores: um remédio que estimula o esforço individual, algum órgão estatal cujo trabalho é o apoio ao homem do campo, assim como esse mesmo apoio poderá vir de uma instituição internacional.

Tais formas de superação de problemas mostram que a situação agrária não estava resolvida. O homem do campo permanecia isolado no interior do país sendo objeto dos mesmos males das décadas passadas. **Endemias rurais e O nordeste não quer esmolas** são explícitos quanto a esses pontos. O Brasil do governo JK ainda era herdeiro de uma estrutura fundiária arraigada a valores centenários avessos a mudanças. O país então, essencialmente agrícola, recebe do Programa de Metas um tratamento que privilegia a produção incentivando a mecanização da agricultura, a instalação e aumento de capacitação de armazéns e silos e o uso de fertilizantes. A fixação do homem no campo porém, não faz parte do programa e nem mesmo a questão da redistribuição da terra e as relações de poder no campo; a criação da SUDENE - Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste - em 1956 apesar de voltar-se exclusivamente para o problema da agricultura no Nordeste, não leva em conta nem os problemas do camponês, nem os da terra.

As Ligas Camponesas, organizadas de 1954, espalham-se por todo o Nordeste e são expressão dos problemas das relações de trabalho e da concentração fundiária, temas que o governo tentava ignorar. **O nordeste não quer esmolas** procura, na tradicional exaltação do homem nordestino, ocultar não apenas o problema agrário mas a organização entre os camponeses. Nos

outros filmes as relações de poder continuam as mesmas, o Jeca é o conformista que por esforço individual vence, e está destituído de todo o aspecto político construído por Monteiro Lobato. O caipira, o nordestino, o pequeno proprietário representam uma parcela da sociedade cuja imagem não conhece a luta ou a organização, colaboram com o desenvolvimento mas não participam efetivamente, recebendo ajuda vinda de algum lugar, como se fossem incapazes de iniciar qualquer mudança.

As imagens ao mostrarem os problemas estão, incontinenti, seguidas de outras cuja função é anular o esboço de qualquer conflito, ao mesmo tempo, em que exaltam a solução encontrada. Todos os elementos do filme convergem para essa direção e podemos destacar aqui o papel fundamental da narração em voz off e da música: a primeira sempre explica, comenta; a dramatização do narrador é reforçada pela música que pontua cada sequência sendo fragmentada tanto quanto as imagens.

Dessa forma a imagem do camponês é, na verdade, um estereótipo, ocultando a possibilidade de organização dessa classe apesar de mostrar, de certa forma, os problemas que a atingem. Assim, o Jeca, Belamino, "um sitiante brasileiro", ou o grupo de nordestinos, são tipos sociais isolados mostrando a diferenciação dentro dessa classe desorganizada e passiva, ao mesmo tempo que reforça imagens já existentes.

Quanto ao operariado urbano duas observações iniciais são importantes: suas imagens nos mostram homens sem contradições e totalmente subordinados à máquina, sua história individual ou mesmo como classe social é praticamente a história da empresa ou indústria na qual trabalha. Para avançarmos na

reflexão sobre esses pontos é necessário lembrar, mais uma vez, que os filmes realizados pela Jean Manzon Films são encomendas publicitárias ou institucionais tanto para a iniciativa privada quanto para o Estado. Essa diferenciação, entretanto, não significa que as imagens do operário numa empresa estatal sejam diferentes daquelas de uma empresa privada. Portanto, essas imagens homogeneizantes procuram tratá-los da mesma maneira pois o que importa, como já salientamos é o processo produtivo.

Mas o processo produtivo não seria possível sem a presença do homem para manipulá-lo, daí a imagem do operário, no entanto, a ele subordinado. Há uma diferença entre os operários, ela se dá na estrutura do roteiro, pois em alguns filmes eles são personagens principais enquanto em outros são personagens secundários. Tal tratamento se dá em função de um outro personagem principal: a empresa; nenhum personagem fala sobre si, pois sua história está ligada ao local onde trabalha. Mesmo quando a câmera o focaliza fora desse local também é a empresa que concebe sua imagem e sua trajetória particular. Sua história como indivíduo ou como classe social coincide com a da empresa, ainda que exista alguma alusão à sua vida profissional anterior ela está em ligação direta com o seu presente, e mais, enfatizando a superação do estado anterior num sentido sempre positivo.

O operário é então imagem da empresa onde trabalha, essa imagem não pode estar fora de controle e nem ser mostrada indisciplinadamente, por isso um dos temas a ser desenvolvido ou pelo menos lembrado na maioria dos filmes, é o da educação. É aí que a burguesia e o Estado têm o mesmo discurso de controle, tanto da qualidade como *das relações capital/trabalho*<sup>31</sup>,

---

<sup>31</sup>TREVISAN, Maria José. *50 anos em 5 - A FIESP e o desenvolvimentismo*, op.cit.; p. 165.



valorizando, desde o momento de aprendizagem, a técnica e subordinando o estudante, futuro operário, à máquina. O período de aprendizagem é fundamental pois é aí que o operário adapta-se ao novo local de trabalho ou prepara-se integralmente para ele, sendo fator positivo de superação e elevação das condições de vida e trabalho, despertando no operário um sentimento de orgulho e patriotismo.

O controle da burguesia e do Estado vai mais longe quando ambos saem da esfera do trabalho e da educação, para a do lazer. Filmes como *Nasci em Volta Redonda* procuram atingir todos os setores da vida do operário. A câmera não se restringe então ao local de trabalho, ela o abandona momentaneamente, mas não deixa de ser o olho que não é o do operário e sim o do patrão, onipresente e proporcionador de tudo aquilo que ele pode desfrutar fora do trabalho. Tanto quanto, o operário completamente restrito e subordinado à máquina, o trabalhador, personagem principal, tem seu mundo concebido pelo outro.

A imagem da *ordem social* mostra um mundo do trabalho eficiente, desenvolvido, técnico, limpo, sem conflitos, por isso o homem é sem contradições e subordinado à máquina, pois só o trabalho e a oferta de condições para ele podem tirar esse homem da miséria e levar à paz social. Ao fator humano, educado e disciplinado, sobrepõe-se a imagem da máquina. Técnica a ser dominada e fundamental para o desenvolvimento, ela é recortada, mostrada em detalhes pelos closes insistentes e abundantes, apresenta seu trabalho comentado pelo narrador.

As diferentes formas sob as quais os operários aparecem não deixam de dar uma idéia de homogeneização das classes trabalhadoras e harmonia social.

Qualquer tipo de conflito, se vislumbrado, é anulado por soluções que partem de outro segmento social, a burguesia. A fragmentação da imagem do operário oculta sua organização naquele momento ao mesmo tempo em que procura mostrar seu trabalho positivo e a conquista de direitos, entretanto essa conquista não implica nem em organização nem em luta, mas numa conscientização pela burguesia dos problemas desse operário. A este último cabe trabalhar e usufruir de tudo aquilo que a empresa lhe oferece.

Se a imagem do operário passa pela homogeneização, um filme nos surpreende e faz contraponto às imagens que analisamos: é **Um advogado assume a defesa dos trabalhadores**<sup>32</sup> realizado em 1958. Este filme de propaganda política para San Thiago Dantas nas eleições de 1958 quando era candidato a deputado federal por Minas Gerais, nos mostra o futuro deputado discursando, mas não escutamos sua voz, é o narrador quem fala por ele. A narração, claramente eleitoreira, fala das preocupações do candidato, pelo PTB - Partido Trabalhista Brasileiro - , enquanto defensor da classe operária; e o apresenta desde o início, como um dos herdeiros políticos de Getúlio Vargas. Além de defender as riquezas nacionais, também defendidas pelo ex-presidente, pois são através dessas riquezas que os trabalhadores podem usufruir de um *enriquecimento coletivo*, outros pontos defendidos por San Thiago Dantas são voltados para a realidade do trabalhador e vão desde a saúde e educação até a reforma agrária. Pela primeira vez - e talvez única - a narração fala de organização sindical:

---

<sup>32</sup>Produção n. 136.

*NARRAÇÃO: Para o demagogo o povo é a massa aglomerada. Para o trabalhista o povo é a classe trabalhadora organizada em seus sindicatos.*

Aqui a necessidade dessa relação se dá justamente pela própria trajetória de San Thiago Dantas:

*NARRAÇÃO: Assumindo a direção do Jornal do Comércio Santiago Dantas transformou o tradicional órgão da imprensa num ativo defensor dos ideais trabalhistas e nacionalistas, o jornal carioca arquiconservador virou trincheira de sindicato.*

Mas a questão sindical fica somente no texto do narrador pois as imagens, em sua grande maioria, focalizam San Thiago Dantas discursando, com sequências do cortejo fúnebre de Getúlio Vargas e algumas poucas da indústria siderúrgica. Dessa forma o contraponto entre esse e os outros filmes traz ainda a questão do cliente, aqui, no caso, um político comprometido com a classe trabalhadora.

As preocupações do empresariado com os trabalhadores, como vimos, são tentativas de anular conflitos possíveis além de ocultar a organização operária e as greves que atravessaram todo o período JK, sempre aumentando - foram 15 greves em 1956 contra 68 em 1960<sup>33</sup>. Os movimentos sociais têm sua imagem excluída enquanto que as imagens do operário e do camponês ocultam tais movimentos.

A presença das classes médias e da burguesia não tem o mesmo volume das imagens dos camponeses e do operariado. A camada média urbana aparece

---

<sup>33</sup>"A Era dos Partidos" *Nosso Século*; SP, Abril Cultural/Círculo do Livro, v.8, 1985, p.157.

poucas vezes e é identificada como consumidora em três filmes onde, como os trabalhadores urbanos, ela é o personagem principal, nos levando a conhecer a empresa da qual é garota-propaganda.

Em *As engrenagens do comércio*<sup>34</sup> um casal vai às compras numa grande loja de departamentos, a partir desse momento são mostrados os mecanismos econômicos que estão por trás do simples ato da compra. A idéia inicial era fazer um filme sobre a história do comércio no Brasil para defendê-lo, assim como a indústria nacional. Mas o roteiro final trata com harmonia a importação e os produtos nacionais numa longa apresentação da loja que fica por conta do casal perambulando por todos os departamentos, fazendo compras para a casa. A mulher é a que toma todas as iniciativas, a mais curiosa, aquela que especula, ao homem cabe concordar e pagar. Em *No cinturão verde de Brasília*<sup>35</sup> um outro personagem representa a classe média, é o funcionário público que cansado da cidade do Rio de Janeiro compra um terreno nos arredores de Brasília, ainda em construção: de terno, esse funcionário, também chamado de *o bandeirante civilizado*, pretende deixar a cidade com todos os seus problemas para buscar a tranquilidade e a felicidade num paraíso prometido. As imagens da Fazenda da Boa Esperança, local onde estão os terrenos, mostram tal paraíso dominado pela natureza e a promessa sendo concretizada de serem vizinhos de Brasília. Em ambos os filmes - um realizado para as Lojas Cássio-Muniz e o outro para a Organização Imobiliária Mara - esses personagens principais são estereótipos, assim como os camponeses, pois como garotos-propaganda devem representar a classe média sem suas

---

<sup>34</sup>Produção n. 121, 1958.

<sup>35</sup>Produção n. 109, 1958.

diferenciações internas para que todos identifiquem-se no casal ou no funcionário.

Em *A roupa do homem*<sup>36</sup> é a roupa que permite a *democratização* da sociedade ao retirar o privilégio da boa aparência dos ricos e estender esse *benefício comum* a todos. Isso é proporcionado pelo desenvolvimento da indústria têxtil e de confecções, o que torna possível tanto ao patrão quanto ao operário vestirem-se igualmente bem.

Um raro conjunto de imagens dessa camada média está em *Vida e história de um grande jornal*<sup>37</sup>, são jornalistas que trabalham em O Globo, como Herbert Moses e Ibrahim Sued, todos ocupados com sua pauta no jornal, ora datilografando, ora discutindo com o colega, mostram a vitalidade e a eficiência do jornal. Esse filme também apresenta a imagem da burguesia, na figura de Irineu Marinho, um dos proprietários do jornal.

A câmera da Jean Manzon Films poucas vezes focalizou a burguesia, no exemplo acima e no longo documentário sobre a visita de Craveiro Lopes ao Rio de Janeiro: nas festas e jantares que é oferecido ao presidente português. Todavia, as imagens da burguesia estão por trás das imagens de sua empresa, ela é a pagadora e, principalmente, a que encomenda os filmes e, como já observamos, concebe junto com a produtora todas as imagens daquilo que quer mostrar. Tudo, no filme, se não é concebido por ela, passa antes por seus olhos para ser aprovado ou rejeitado, o que não lhe tira o caráter de criadora de imagens.

Quanto ao Estado, pois ele também concebe suas imagens em relação à sociedade, caminha-se no mesmo sentido sendo que muitas vezes as imagens

---

<sup>36</sup>Produção n. 98, 1957.

<sup>37</sup>Produção n. 140, 1958.

utilizadas em filmes para empresas são novamente montadas, constituindo filmes para departamentos ou ministérios. Mas nessa outra montagem, nesse outro filme, ainda permanece a concepção primeira das imagens, não há distorção conceitual da imagem burguesa. Não estamos, com isso, deixando de lado o olhar que a própria produtora tem sobre a sociedade, mas mais uma vez, a sua trajetória e até mesmo seus fins enquanto produtora de filmes comerciais e institucionais permite a sintonia com o olhar burguês.

#### ***4. O VELHO E O NOVO***

A idéia de modernização no Brasil do período JK toma impulso de diversas formas. JK chega ao poder com um projeto moderno, o Programa de Metas, que tinha como principal objetivo integrar o país no mundo capitalista de então, e uma meta-síntese: Brasília, expressão maior dessa modernidade pretendida. No entanto, isso não significou que a sociedade como um todo tenha se aliado passivamente a esse projeto.

Os diversos grupos sociais conceberam projetos próprios no caminho para a modernidade. Mas de qualquer maneira, nesse momento, a oposição entre um Brasil velho e arcaico e um Brasil novo e moderno é acirrada pois o slogan presidencial - 50 anos em 5 - expressava o desejo, não apenas, de recuperar o tempo perdido mas em ir além dele, olhando para o futuro.

#### ***4.1 Cidades: caos e prazer***

A cidade é o lugar da confusão e por isso mesmo modernas. O homem ou tenta fugir dessa confusão ou ali permanece usufruindo de seus inegáveis confortos, apesar dos transtornos que poderão ser solucionados pelos órgãos públicos.

Se a escolha fôr a fuga e o destino Brasília esse homem é o bandeirante, o desbravador à procura de tranquilidade para sua família. Brasília é o paraíso prometido, tanto para aqueles que procuram trabalho quanto para os que a vêm como pólo integrador de um país até então litorâneo. As imagens da construção de Brasília são como apontamentos das novas possibilidades propostas por JK. Ao mostrar os canteiros de obras é imprescindível que à frente esteja Juscelino Kubitschek, imagem do bandeirante moderno.



Jean Manzon procurou cobrir toda a construção de Brasília através de sua produtora. Entre 1957 e 1958 realiza o filme *Primeiras Imagens de Brasília*<sup>1</sup> para a Companhia de Urbanização Novacap, mas o filme não existe mais e algumas de suas imagens foram usadas em outros filmes como em *No cinturão verde de Brasília*<sup>2</sup>, que nos mostra o contraste da velha e da nova capital em construção: a primeira sob o signo do caos, a segunda prometendo a esperança e a tranquilidade.

As imagens do caos urbano são seguidas por outras, das soluções que estão acontecendo. A cidade é o lugar da modernidade mas ainda possui aspectos do velho, do atraso. Toda cidade moderna tem problemas e as soluções dadas a eles constituem seu caráter moderno.

O bonde esse eterno sofredor<sup>3</sup> e Drama ao amanhecer<sup>4</sup> abordam um problema urbano crônico na década de '50, o dos transportes coletivos. Cada um a seu modo mostra a cidade. No primeiro, o narrador é o bonde que conta sua trajetória e sua importância para a cidade apesar, de estar obsoleto como transporte público, existindo também o ônibus e o lotação como transportes de passageiros na cidade mas que atrapalham seu trajeto. Apesar disso o bonde ainda é largamente utilizado pela população, identificando-se com a cidade, no caso o Rio de Janeiro, pois:

*NARRAÇÃO: A minha história é a história da cidade que ajudei a construir e povoar. E o homem do povo, quando afirma com otimismo que é preciso tocar o bonde para frente faz de mim um símbolo incorporando-me para sempre ao seu destino.*

---

<sup>1</sup>Produção n. 107.

<sup>2</sup>Esse filme faz propaganda para Imobiliária Mara responsável pela venda de terrenos nos arredores de Brasília, na Fazenda da Boa Esperança, como vimos no capítulo anterior.

<sup>3</sup>Produção n. 76, 1956.

<sup>4</sup>Produção 234, 1960.

Esse símbolo, apesar do tom nostálgico, é sempre mostrado lotado, nos cruzamentos choca-se com carros e ônibus, quebra quase sempre, enfim perde-se no trânsito caótico. Mesmo assim, a solução não chega e a confusão continua. A história de um dia na vida do bonde nos mostra uma cidade atropelada por um trânsito extremamente desorganizado e confuso, relegado ao esquecimento.

**Drama ao amanhecer** ao olhar para o mesmo problema, o dos transportes, procura uma solução sem a nostalgia de *O bonde*.... Como vimos, no capítulo anterior, é o homem, no caso o operário, aquele que mais sofre no *purgatório de uma cidade moderna*, isto é, a deficiência no transporte coletivo. As imagens aqui privilegiam a aglomeração, a multidão, os trens apinhados, situação de caos que reflete diretamente nesse operário já cansado antes mesmo de iniciar o trabalho. A solução proposta é individual, a moto dada ao operário não melhora em nada o transporte coletivo. A imagem desse problema social está na rua, no tráfego louco e desordenado:

*NARRAÇÃO: O problema dos transportes é antes de tudo humano. Do ponto de vista humano, agora para ele (o operário), tudo perfeito. Mas o transporte é também um problema social, que se reflete sobretudo na baixa produção das indústrias. Quanto a este aspecto, nada resolvido.*

Mas a cidade moderna não é apenas o lugar do trânsito desvairado, ela oferece prazeres que não conhece o caos e nem mesmo o atraso; não existe lazer que contraste à cidade moderna, ao contrário, ele está plenamente integrado à ela. Entretanto o olhar para o lazer é também o olhar do turismo como em **Rio de Janeiro - cidade dos esportes**<sup>5</sup> - realizado para o Departamento de Turismo e

---

<sup>5</sup>Produção n. 104, 1957.

Certames da Prefeitura do Distrito Federal - que na maior parte do filme tem a burguesia e a classe média alta como praticantes de esportes claramente elitistas: são as corridas de cavalo no Jockey Club, o iatismo no Iate Clube do Rio de Janeiro, o golfe, o jogo de polo, o hipismo, a motonáutica - *esporte espetacularmente cinematográfico* - , além de outros. Nos últimos 50 segundos o filme nos mostra o lazer da população :

*NARRAÇÃO: E enfim a paixão popular do Rio de Janeiro - o futebol. Enquanto em certos países só recentemente o futebol começa a exercer sua fascinação sobre o público, o esporte bretão cativou delirantemente o povo carioca, desde os primeiros anos deste século, quando pequenos estádios foram construídos, até hoje, quando dezenas de milhares de pessoas frequentam o Maracanã, a maior e mais importante praça de esportes de todo o mundo.*

A população sofre os males da cidade moderna e desfruta sua paixão pelo esporte no maior estádio do mundo. Seria uma compensação?

As cidades são ainda o espaço do consumo; seu crescimento desenfreado trás cada vez mais a necessidade e racionalizar o abastecimento e a distribuição. O supermercado permite essa racionalização como meio moderno de se comprar com qualidade e acessível a qualquer um; dessa forma fazer compras deixa de *ser uma exclusiva especialidade feminina*<sup>6</sup>. Celeiro da economia, é no supermercado que concentram-se todos os produtos necessários à vida moderna, a feira é lugar de desorganização para as compras em contraste com a ordem e praticidade do supermercado.

---

<sup>6</sup>Celeiros da economia, produção n. 187, 1960.

O sentido negativo das feiras é enfatizado num filme de 1959, *A guerra do abastecimento*<sup>7</sup> em que, como numa reportagem, a câmera mostra uma feira com a intenção de revelar *a verdade nua e crua*, isto é, as práticas espúrias dos feirantes em relação aos preços e à qualidade dos gêneros alimentícios. Em ambos os filmes antes das imagens do supermercado ou da feira há imagens da vida e trabalho no campo: cafezais, gado, camponeses plantando e arando a terra. Tais imagens são importantes pois nos lembram que aí se encontra a fonte dos produtos alimentícios, que o homem urbano não tem acesso direto a esses produtos, necessitando de um intermediário: a feira ou o supermercado. A primeira é ultrapassada: as imagens mostram feirantes enrolando peixe em jornais, adulterando o peso na balança, fazendo o troco errado, ou ainda uma mulher, típica dona de casa, andando de um lado para o outro perdida entre os produtos oferecidos, enfim desordem; já o supermercado é o intermediário moderno e adequado ao ritmo de vida urbano, cujas imagens são sempre de ruas cheias de pessoas andando apressadamente, bondes lotados, trânsito infernal e longas filas. Há também, no caso das feiras, a intervenção estatal tentando controlar os preços, a especulação e a ação insidiosa dos intermediários, abastecendo açougues e mercearias.

Outras imagens das cidades modernas são aquelas ligadas às indústrias. Três filmes são exemplares nesse sentido: *Nasci em Volta Redonda*, *Plantando o progresso* e *O que deve Campinas a sua indústria*, já os analisamos estudando a representação que fazem dos operários, mas eles trazem ainda representações de cidades industriais. Elas desenvolvem-se em função da instalação, seja da fábrica de papel, da usina siderúrgica ou de um complexo

---

<sup>7</sup> Produção n. 171.

industrial. Todos os benefícios sociais são atendidos pela indústria preocupada em proporcionar ao homem melhores condições de vida elevando a qualidade do trabalho.

Essa integração cidade/indústria é mostrada do ponto de vista da segunda e não se mistura à administração pública ali vigente pois, como vimos anteriormente, o assunto principal do filme é a empresa e não a cidade, assim as imagens limitam-se a panorâmicas aéreas ou a algumas ruas. Em *O que Campinas deve a sua indústria* a diferença entre o antes e o depois da instalação das indústrias deve ser reforçado com imagens de ruas e casas antigas cujo sentido negativo representa o atraso e o passado superado pela industrialização que faz parte da paisagem urbana e é símbolo de modernidade.

As imagens do velho e do novo não contrapõem cidade e campo. Mesmo quando aparecem juntos, como em *Celeiros da economia*<sup>8</sup>, a conotação é do campo ser o lugar de onde sai toda a alimentação para as cidades, mas não do arcaico.

No campo o velho significa baixa produção, métodos antiquados de plantio; velho e arcaico é o estado de Jeca Tatu antes de tomar biotônico fontoura; o novo Jeca, moderno, tem a plantação mecanizada e como imagem o vemos dirigindo um trator, mas mesmo moderno ele jamais perde a humanidade. Os problemas dos proprietários e trabalhadores rurais fazem parte de uma situação antiga que está sendo superada com novas técnicas, com o ensino e a mecanização na agricultura. Entretanto as imagens dos camponeses nordestinos atingidos pela seca em *O nordeste não quer esmolas* nos mostra um Brasil

---

<sup>8</sup>Produção 187, 1960, realizado para o Supermercado Disco.

arcaico que não quer se modernizar, apesar de o Estado procurar nas soluções conjunturais uma possibilidade de mudança.

Os contrastes tanto na cidade como no campo são fundamentais para o estabelecimento das imagens do moderno cujas características enfatizam o processo rápido das mudanças.

#### **4.2. *Catedrais modernas***

*Catedrais dos tempos modernos*<sup>9</sup> é como Gerard Leblanc define as imagens das instalações de indústrias pois a contra-plongé, abundantemente usada, coloca o espectador *de joelhos diante das instalações*<sup>10</sup>. Essa definição nos leva a reflexão sobre as imagens por nós analisadas. Nelas as instalações e mais precisamente as máquinas também nos fazem pensar as indústrias como *catedrais dos tempos modernos*. Entretanto, outro elemento da linguagem cinematográfica que não a contra-plongé permite usarmos tal definição: é o close. Como já observamos, ele é largamente utilizado nos filmes de Jean Manzon sendo inclusive característica de seu trabalho como fotógrafo. Apesar desses filmes terem outras características no seu fazer, envolvendo uma equipe técnica e o cliente, o close ainda permanece, agora como efeito didático e descritivo. Assim o espectador não fica de joelhos diante de máquinas mas recebe imagens que ampliam a explicação, seja ela em relação à máquina em si ou ao processo produtivo.

Vimos no capítulo anterior o uso do close em relação aos operários, isto é, ele não é o foco da câmera e está submisso à máquina. Esta é privilegiada nas

---

<sup>9</sup>LEBLANC, Gerard. Op.cit. p.29.

<sup>10</sup>Idem.

imagens, antes dela ainda há o processo produtivo, sempre em primeiro plano, e os detalhes em close para explicar um aspecto ou alguns deles referentes a esse processo, e aí sim está o trabalho da máquina.

Em alguns filmes o efeito didático é totalmente descartado em função da descrição. Isto é fundamental se o objetivo do filme fôr mostrar a empresa; quando é mostrar o produto aí o didatismo e o descritivo se confundem, por outro lado ainda esses dois objetivos estão sempre juntos, ora predominando um, ora outro, afinal nada melhor para mostrar um produto que apresentá-lo durante sua produção. Para Gerard Leblanc as imagens e os comentários técnicos das instalações não têm qualquer efeito didático, *trata-se de tornar mais impressionantes, mais misteriosas e finalmente mais incompreensíveis as instalações que desfilam rapidamente sob nossos olhos*<sup>11</sup>; o espetáculo dissolve a informação.

O espetáculo está em mostrar a tecnologia, o moderno, mas procurando manter a descrição e o didatismo. O comentário para os filmes da Jean Manzon Films, funciona como um complemento importante que reforça as imagens mas não é *altamente técnico*, ao contrário, torna esse tipo de vocabulário acessível ao espectador e na maioria das vezes não o usa, preferindo o comentário leve mas preciso no qual as informações são dadas na medida certa, os textos da narração têm sempre um espírito poético e bem humorado, escritos pelo poeta Paulo Mendes Campos.

Em **Ver**<sup>12</sup> - realizado para D.F. Vasconcelos - acompanhamos a fabricação de lentes e instrumentos óticos; na sequência da fabricação de vidros óticos,

---

<sup>11</sup>Ibidem.

<sup>12</sup>Produção n.231, 1960.

polimento e centragem das lentes, em que impera o primeiro plano e os detalhes em close, observemos a narração:

*NARRAÇÃO: Sucessivas são as operações iniciais: corte, prensagem, esmirilhamento, polimento, centragem.*

*Há trezentos anos, em sua juventude, o filósofo Spinoza também se dedicou a este artesanato. Trabalhou os cristais antes de trabalhar um pensamento luminoso.*

*Operação de centragem.*

Percebemos aqui que o narrador deixa a imagem mostrar a técnica, tecendo comentários referentes a ela mas não essencialmente incompreensíveis; a técnica e as máquinas são descritas pelo close.

Em três sequências de *O babaçu* observamos os mesmos procedimentos:

Sequência de grandes máquinas para a trituração do babaçu:

*NARRAÇÃO: Serão produzidos aqui o óleo e um sub-produto de torta que serve para a alimentação do gado.*

Sequência de planos médios da seção de filtragem e destilação do óleo:

*NARRAÇÃO: As operações porque passa o óleo significam neutralização da acidez - clarificação - desodorização. Esta última é feita em autovácuo a altas temperaturas, o que permite simultaneamente uma perfeita esterilização.*

Sequência em close de enchimento das latas de gordura e fechamento automático:

*NARRAÇÃO: É o Nordeste presente ao atual movimento no sentido de diversificar as indústrias brasileiras; é o Nordeste presente à meta da alimentação.*



A fábrica de biscoitos Duchen em O Brasil lança a campanha da alimentação é o exemplo do moderno. Vejamos o espírito do filme:

*mostrar que a fábrica obedece aos mais avançados princípios da técnica moderna e da ciência. Em resumo a fábrica tecnicamente mais perfeita da América Latina, tipo padrão do século.*

A proposta da Jean Manzon Films levada ao cliente reforça esse espírito:

*Sugerimos que o documentário vise o seguinte objetivo: apresentar a fábrica "Duchen" como protótipo de uma organização industrial dos dias atuais.*

*Com o espantoso desenvolvimento da técnica nesta chamada "era atômica", todos os setores da atividade humana se vêem modificando no sentido de obter, exclusivamente, bases científicas.*

*A modernização da indústria vem acompanhando de perto esse desenvolvimento. (...)*

Assim, o filme conta a história da indústria desde sua construção, concebida pelo que há de mais moderno em arquitetura representado pela imagem de Oscar Niemeyer e seu projeto, passando pelo processo produtivo; aí então a câmera se detém e trata de mostrar cada máquina e seu trabalho.

Observamos, no capítulo anterior, as dificuldades do cinegrafista para fazer as imagens do interior da fábrica nesse filme, lembremos que ele trabalhou mais os closes em detrimento dos travellings, mesmo assim ambos elementos cinematográficos aparecem descrevendo o trabalho de esteiras, rolos de metal, máquinas de fazer biscoitos. O narrador por sua vez, como estamos analisando, não dá detalhes:

Primeiros planos e closes de rolo de metal imprimindo biscoitos na massa.

*NARRAÇÃO: Máquinas de moldagem ... O biscoito não gosta de sair pelo mundo mal apresentado. Engana-se entretanto, aquele que julgar o biscoito pelas suas aparências um tanto quanto elegantes: dentro dessa encadernação grã-fina, há conteúdo, e que conteúdo ... farinha de trigo, açúcar, leite em pó, ovos, manteiga, gorduras vegetais, malte, fermentos, chocolate em pó, essências, maizena ... Como se vê, nem sempre a aparência "bem" esconde o vazio. O biscoito tem substância.*

Se a imagem privilegia o técnico a narração descontrai, amplia a representação, mais uma vez ela contextualiza, se pretende poética mas comprometida em descrever e detalhar.

As catedrais modernas têm uma história a ser contada e ela não se limita ao processo produtivo, estende-se à um contexto maior como no filme acima cujo título nos dá a dimensão da pretensão de fazer do biscoito o principal alimento do brasileiro estando assim em sintonia com o desenvolvimento.

Em *Cana-de-açúcar*, um destino econômico<sup>13</sup> realizado para a Ron Merino, as imagens dão conta da fabricação do rum desde a aragem da terra para o plantio da cana até sua exportação mostrando o cais do porto; a narração ao comentar todo esse processo insere-o no contexto histórico e econômico dando ao espectador informações que a imagem não oferece, como a historicidade da cana-de-açúcar nas duas primeiras sequências:

*NARRAÇÃO: Nas primeiras épocas da colonização, o aproveitamento da cana-de-açúcar do Nordeste, embora feito em bases primitivas e utilizando sem comiseração o trabalho escravo, permitiu que certas regiões brasileiras florescessem extraordinariamente.*

---

<sup>13</sup>Produção n. 96, 1957.

*Os tempos passaram, os métodos se modernizaram, o cultivo da cana-de-açúcar se difundiu em diversas outras regiões do Brasil. Continuou a criar riquezas sempre em maior escala uma produção que é uma verdadeira linha de unidade econômica em nossa História.*

Outro filme que procura através da história mostrar seu processo produtivo, sua importância e modernidade é *Isto é a G.E. no Brasil*<sup>14</sup> - produzido para a General Eletric do Brasil. A sua história liga-se de tal modo à do país que não podemos conceber um sem o outro; nas sequências de fabricação e montagem de seus produtos o narrador não dá qualquer detalhe técnico mas enfatiza sua importância econômica-social:

Closes da soldagem e pintura da geladeira, e a saída de uma delas do forno para secagem da pintura-

*NARRAÇÃO: A conservação de alimentos nos países tropicais, como o Brasil impôs a General Eletric condições especiais na fabricação de refrigeradores. A população brasileira já se habituou a ver no famoso monograma um penor de qualidade garantida.*

Plano médio de operário colocando acessórios na geladeira em fase final de fabricação; outro plano médio de geladeira abertas, acompanhamos o fechar da porta e mostra um conjunto de geladeiras prontas; outro plano médio de moça abrindo a porta de uma geladeira mostrando botões da porta magnética -

*NARRAÇÃO: A G.E. avança sempre no seu programa de fazer com toda perfeição, convencida de que "seu mais importante produto é o progresso".*

---

<sup>14</sup>Produção 190, 1960.

Até aqui pudemos observar então, que a máquina, a vedete, não é suficiente para dar a noção de moderno, há a necessidade de construir e representar uma história para uma melhor compreensão de porque tudo o que está sendo mostrado caminha para a modernidade. O processo produtivo só é moderno ao estar em contraste com o antes dele, mesmo que outras máquinas um pouco mais antigas sejam mostradas a ênfase é na do presente cuja tecnologia, por ser de última geração, aponta para o futuro, mas o moderno já faz parte do desenvolvimento.

Alguns filmes cujo assunto é a extração mineral ou vegetal não dispensam as imagens de máquinas pois aqui também são reverenciadas como símbolo do moderno. A sequência, a seguir, de *As águas*<sup>15</sup> - realizado para a Companhia T. Janer Poços Artesianos - nos mostra como o método e a técnica são supervalorizados:

Plano Geral de caminhão carregando uma torre metálica para sondagem:

*NARRAÇÃO: Da simples perfuração manual a este moderníssimo equipamento, a diferença é ... como se diz ... da água para o vinho. (Pequena Pausa) O aperfeiçoamento da técnica de perfuração, aliás, literalmente uma questão de vida ou de morte. Do suprimento subterrâneo passaram a depender núcleos humanos de centenas de milhares de pessoas, cidades inteiras.*

Técnica e equipamento moderno solucionam antigos problemas e levam ao desenvolvimento proporcionando o conforto que, por sinal, é moderno.

---

<sup>15</sup>Produção 204, 1960.

Com o sugestivo título *O manganês desperta a Amazônia*<sup>16</sup> - para a Indústria e Comércio de Minérios - vemos escavadeiras, esteiras rolantes, guindastes e três navios transportando esse minério que tira a Amazônia de seu sono, leva até lá a parafernália moderna rasgando florestas e rios em nome do desenvolvimento. O antes aqui é o desconhecido, o lugar a ser desbravado e conquistado. A história dessa conquista é marcada pela máquina: a estrada de ferro, única forma possível de se chegar ao minério; a técnica é também a responsável pela implantação da estrada de ferro e tudo o mais que segue, está aberto o caminho para a modernidade em plena selva.

Não importa o assunto a ser tratado, a questão da modernidade é fundamental; o ritmo é dado pelo processo produtivo mecanizado. Trata-se então, da celebração da máquina como símbolo do moderno, a técnica é sinal de acelerado desenvolvimento industrial nas *catedrais modernas*.

#### **4.3. O Estado modernizador**

Salientamos no início desse capítulo que JK tinha no seu Programa de Metas um projeto moderno representado pelo slogan **50 anos em 5**. Esse programa, na verdade um planejamento econômico, pretendia, através da elaboração de 30 objetivos ou metas, priorizar áreas de desenvolvimento. Tais áreas, segundo o programa de infra-estrutura básica, precisavam ser ampliadas, algumas urgentemente. Para tal houve um esforço concentrado por parte do governo, tanto em criar condições políticas como condições econômicas. Vale ressaltar, mais uma vez, a habilidade política de Juscelino Kubitschek em harmonizar as

---

<sup>16</sup>Produção n. 89, 1957.

oposições na câmara federal e no senado, assim como cooptar o poder militar, além de conseguir o apoio econômico internacional que viabilizariam setores importantes de seu programa.

A imagem ou as imagens desse programa são intrínsecas ao seu sucesso, apesar dos problemas que acarretariam nos governos posteriores.

Ao estudarmos a imagem de JK deixamos de observar mais atentamente as imagens que, de uma forma ou de outra, constituem a representação do Programa de Metas. Os diversos departamentos federais e governos estaduais também preocupavam-se em adequar sua imagem a esse projeto moderno, mostrando seus investimentos na modernização.

Quais são então as imagens do moderno realizadas pelo e para o Estado?

As primeiras metas governamentais referem-se ao setor energético; a energia elétrica e nuclear e a produção de carvão mineral e de petróleo são os pontos prioritários. Os filmes que dão conta dessas imagens nos mostram empreendimentos de grande fôlego que visam promover o desenvolvimento. Dois filmes nos mostram usinas hidrelétricas: **Kilowatts de Peixoto para o progresso do Brasil e Kilowatts para São Paulo**<sup>17</sup>. O primeiro, como já vimos anteriormente, nos mostra a construção da Usina de Peixoto com as habituais panorâmicas; o segundo filme, também usando sucessivas panorâmicas, mas aéreas, mostram as usinas hidrelétricas do estado de São Paulo concentradas em duas empresas a Uselpa - Usinas Elétricas do Paranapanema - e a Cherp - Companhia Elétrica do Rio Pardo; as imagens dão conta apenas em mostrar as usinas e é impossível identificá-las sem a narração. Esta ao identificar faz um

---

<sup>17</sup>Produção n.230, 1960.

pequeno histórico salientando a potência de cada uma, o tom, obviamente, é grandiloquente.

A energia nuclear merece um outro tratamento em **O Brasil na era atômica** e **Átomos para a paz ou para a guerra**. Um tanto quanto desconhecida para o público da época é necessário, primeiro, mostrá-la didaticamente; as imagens concentram-se na prospecção da areia monazítica, o seu estudo nos laboratórios e o detalhamento de sua industrialização através do close e dos planos gerais, do primeiro filme. A reflexão sobre as muitas utilizações dessa energia faz parte das imagens e do discurso pacifista e positivo do segundo filme que mistura desenho animado com imagens de laboratório e personalidades como JK, Otacílio Cunha e Carlos Chagas.

O caráter informativo desses filmes é fundamental para mostrar o andamento das obras governamentais. Em **O que é a Petrobrás, Marinheiros na batalha do petróleo e Vinte e cinco petroleiros a serviço do Brasil**<sup>18</sup> somos informados ao mesmo tempo que acompanha a pesquisa e perfuração do solo na busca do petróleo amazônico, no Recôncavo Bahiano, as usinas de refinamento em Cubatão e o transporte do petróleo realizado por terra e mar pela Frota Nacional de Petroleiros, braço marítimo da Petrobrás.

A câmera acompanha o cotidiano de marinheiros-petroleiros nas operações de transporte do petróleo das bases terrestres e marítimas de extração, para as refinarias. Essas imagens têm um sentido integrador na medida que o caminho do petróleo - do poço à refinaria - percorria todo o país. Por certo, as imagens dos operários na Amazônia lembram o bandeirante, o desbravador, aquele que está em completa sintonia com o espírito desenvolvimentista. Apesar desses filmes

---

<sup>18</sup>Produção n. 108, 1957 e Produção n.82, 1956.

procurarem abordar todas as fases da produção petrolífera, aquela que realmente recebia mais investimentos do governo era a área do refino.

Outra área prioritária para o programa de metas é a dos transportes. Nesse ítem as ferrovias e rodovias foram privilegiadas recebendo incentivos para construção, reaparelhamento ou pavimentação. Dois filmes realizados no mesmo ano mostram o esforço governamental em recuperar estradas de ferro: **Renasce a Leopoldina**<sup>19</sup> e **As vias do progresso**<sup>20</sup>. O primeiro é mais enfático em revelar as condições dos trens: um funcionário antigo conta a história do sucateamento da estrada de ferro Leopoldina. As imagens da degradação concentram-se no descaso governamental, não declarado, quanto ao transporte ferroviário, no caso, para o subúrbio carioca que sempre populoso, superlota os vagões. Estes, por sua vez, não eram recuperados mas sim encostados. Assim as imagens de trens superlotados, pessoas e animais atravessando os trilhos fazem parte de um estado que está sendo modificado pela ação do governo federal: as imagens, então, são de operários consertando os vagões e os trilhos, novas locomotivas e vagões, além da assistência aos funcionários como o maquinista que "conta" a história de recuperação ainda não finalizada.

Essa renovação também está em marcha na Estrada de Ferro Central do Brasil - o segundo filme. Aqui a imagem de um casal em lua de mel inicia a história contada pelo narrador. A câmera acompanha, sempre em plano médio, o trabalho de colocação de postes de eletrificação, de trilhos novos, operários nas oficinas recuperando vagões e locomotivas. Dessa forma, em **As vias do progresso**, as imagens do velho estão subentendidas na ação de superá-lo, ou

---

<sup>19</sup>Produção n. 94, 1957.

<sup>20</sup>Produção n. 95, 1957.



seja, na remodelação em andamento; não há o antes que caracteriza o antigo mas somente o presente indicando o futuro.

As imagens do velho são essenciais em BR3 - record rodoviário só elas possibilitam contrastes; essas imagens nos mostram closes de buracos, muita lama, pneus atolados:

*NARRAÇÃO: Caminhos anacrônicos. Caminhos enlameados. Caminhos quase impraticáveis. Caminhos por onde não pode passar a riqueza e o progresso. Caminhos esburacados que atrasaram o Brasil. Mas caminhos que vão conhecendo enfim um sopro animador de civilização.*

A imagem de Juscelino Kubitschek vem a seguir lendo um pequeno discurso sobre a história da rodovia Rio-Belo Horizonte e logo após vistas aéreas de Belo Horizonte:

*NARRAÇÃO: Moderna, bela e jovem é a cidade de Belo Horizonte mas estava isolada no alto de sua montanha até que se atendeu finalmente o clamor de seu progresso e de seu dinamismo.*

A partir daqui seguimos a viagem de dois motoristas num caminhão com destino ao Rio de Janeiro. A história prometida por JK em seu discurso é contada pelo narrador, a câmera acompanha os *elegantes motoristas* pela rodovia recém inaugurada; não vemos imagens da construção da estrada mas referências a ela através da narração:

*NARRAÇÃO: As obras de engenharia reduziram as distâncias entre a capital e outras importantes cidades de Minas. Por onde passa o asfalto, passa a esperança.*

A imagem de Juscelino Kubitschek é a ponte entre o velho e o novo, o passado e o futuro.

As estradas de Minas ainda são tema de *Estradas Montanhosas*<sup>21</sup>, filme realizado para o governo do estado de Minas Gerais enfatizando a atuação do governador Bias Fortes quanto às obras rodoviárias. Aqui é necessário mostrar o trabalho de terraplenagem em andamento, o asfaltamento, enfim o grande canteiro de obras que tomou conta das antigas estradas de terra em Minas. Todo esse empreendimento possibilita o desenvolvimento de outras áreas econômicas como o turismo configurado nas cidade de Poços de Caldas e Ouro Preto.

Em *Coluna Norte* realizado para a Mercedes-Benz do Brasil, acompanhamos a Caravana da Integração Nacional que sai de Belém tendo como destino Brasília. Esse comboio, saindo do norte do país, encontraria com outros, que estavam partindo do Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Cuiabá enfim do sul, leste e oeste, na NOVACAP. A viagem pela Belém-Brasília faz parte de sua inauguração, a estrada ainda não está asfaltada, o narrador ressalta o esforço em rasgá-la na densa mata amazônica. A câmera está quase o tempo todo dentro do ônibus que leva uma pequena comitiva. Caminhões e jipes também integram a caravana, passam por pontes, atravessam riachos, o rio Tocantins de balsa, entram em pequenas cidades. O narrador além de descrever a viagem cita trechos do poema *Pioneiros, ó Pioneiros* de Walt Whitman que *cantando marcha para o Oeste americano, exprimiu uma experiência humana que se repete no Brasil de hoje*, segundo anotações sobre o filme. Dessa forma o narrador celebra a estrada e Brasília na penúltima fala, com imagem de JK desfilando num Romi-Isetta em Brasília:

*NARRAÇÃO: As imagens da selva primitiva são substituídas pelas modulações modernas de uma arquitetura harmoniosa. Nisto reside a*

---

<sup>21</sup>Produção n. 213, 1960.

*beleza tocante da integração geográfica, econômica e social, uma integração dos contrastes. Por isto, só em raros momentos da História do Brasil um Chefe de Estado pôde empunhar a bandeira nacional tão emocionado, em um gesto tão emocionante.*

Não há imagens da construção da estrada, a única referência é a mata sendo derrubada e o frase do narrador: *Cinco mil brasileiros abriram a Belém-Brasília.*

Podemos citar ainda outro filme sobre obras rodoviárias: **Ponte da amizade** cujo assunto é a construção de uma ponte sobre o rio Paraná unindo Brasil e Paraguai. A atenção aqui se volta para a construção em si, realizada em estrutura de aço produzida pela Companhia Siderúrgica Nacional - quem aliás financiou o filme-. O que importa são as estruturas sendo levantadas por guindastes, os encaixes realizados pelos operários.

O desenvolvimento da indústria automobilística foi a meta mais famosa e de maior sucesso em resultados dentre aquelas envolvidas na área das indústrias de base. As metas a serem alcançadas estendiam-se para o aumento da produção da siderurgia, alumínio, cimento, etc., além da implantação da construção naval e expansão da indústria mecânica.

As imagens desse setor dão conta da indústria automobilística e da extração, beneficiamento e industrialização de minerais. Três filmes sobre a indústria automobilística tentam montar um quadro de seu desempenho. Uma indústria que lidera o progresso<sup>22</sup> realizado para a Fábrica Nacional de Motores e o Grupo Executivo da Indústria Automobilística é o filme que sintetiza em

---

<sup>22</sup>Produção n. 157, 1959.

imagens todo o setor de indústrias de base. Após o discurso de Sidney Latini, diretor do GEIA, a câmera segue os processos de extração e industrialização da borracha e de minérios, sua utilização na indústria siderúrgica e finalmente a produção de automóveis. Cada uma dessas fases possui cerca de vinte planos em que o uso do close é essencial para descrever o processo ali mostrado.

Nesse item automobilístico, o governo JK tem no capital estrangeiro seu principal aliado. O **bandeirante de hoje** mostra as imagens desse casamento tanto quanto **Brasil, terceira força automobilística**: o primeiro a partir do lançamento do jipe mostra sua linha de produção e os testes a que foi submetido. No teste oficial a presença de JK e Jânio Quadros; o segundo faz um inventário das principais indústrias automobilísticas já instaladas no Brasil, isto é, a Fábrica Nacional de Motores, a Willys Overland do Brasil e a Mercedes-Benz do Brasil mostrando rapidamente a produção de cada uma delas e a utilização de seus veículos.

Se os filmes sobre a indústria automobilística não dispensam imagens sobre a exploração de minérios e a siderurgia, aqueles que abordam estes últimos detêm-se mais sobre o longo percurso dos minérios da mina à indústria sendo que somente nos últimos planos vemos como é utilizado, pois essa exploração, em grande escala, seria a base para o desenvolvimento automobilístico.

Ainda nesse setor uma meta importante era a criação da indústria da construção naval, pois a marinha mercante apresentava uma situação de urgência - com sua frota em péssimas condições. Essa situação é mostrada em **O Brasil precisa de navios**<sup>23</sup>. O então ministro da viação Lúcio Meira faz um breve discurso que no final contém um discreto apelo:

---

<sup>23</sup>Produção n. 90, 1957.

*NARRAÇÃO: Confiante na patriótica colaboração do Poder Legislativo, para aprovação do Fundo de Reaparelhamento da Marinha Mercante, posso assegurar ao povo brasileiro que o Ministério da Viação prosseguirá sem esmorecimento, na missão de dotar a nossa Pátria de uma grande e eficiente Marinha Mercante, marco decisivo de uma nova era de progresso para o Brasil, como potência marítima.*

Às imagens de navios quebrados em cemitério marítimo ou ainda sua péssima utilização como moradia, vemos a restauração de outros navios, mas falta muito a ser realizado.

Os ventos da modernização também atingiam as Forças Armadas. Apesar da habilidade política de JK em harmonizar as oposições, a relação de seu governo com os militares foi pontuada por uma certa instabilidade como os famosos episódios de Jacareacanga em 1956 e Aragarças de 1959. A imagem dominante, no entanto, é de completo controle da situação e, nesse sentido, foi imprescindível a condução da ordem militar pelo então ministro da guerra Marechal Lott que permaneceu todo o quinquênio no ministério.

As metas governamentais não priorizavam as Forças Armadas mas, por outro lado, não as prejudicavam, mantendo e reforçando as soluções para suas necessidades<sup>24</sup>. As imagens da Jean Manzon Films nos mostram as três armas em ação, isto é, seu trabalho de defesa territorial e principalmente a formação de pessoal especializado, além da ajuda à população em locais de difícil acesso

---

<sup>24</sup>Sobre as relações do governo JK com as Forças Armadas veja: BENEVIDES, Maria Vitória. "O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento" in GOMES, Angela de C. *O Brasil de JK*, RJ, Ed. FGV/CPDOC, 1991, pp.9-22. Da mesma autora veja também: *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política - 1956-1961*. 3ed., RJ, Paz e Terra, 1979.

como as tribos indígenas. Esses aspectos são abordados em *A grande missão da F.A.B.*<sup>25</sup>, onde a aeronáutica auxilia a marinha que está em processo de modernização e o porta-avião é uma importante aquisição na medida que *aprimora os exercícios referentes à guerra*, mais que isso, há a integração entre as Armas para uma completa proteção da costa atlântica e suas riquezas<sup>26</sup>.

Fernando de Noronha<sup>27</sup> nos mostra a cooperação entre as Forças Armadas brasileiras - especificamente o exército - e norte-americanas na ilha que tornou-se posto avançado para *observação de teleguiados*. Tal cooperação leva mudanças significativas a Fernando de Noronha. No mesmo ano de realização deste filme as relações políticas internacionais entre os blocos leste e oeste tornam-se mais delicados com a revolução cubana; JK, assumindo as negociações sobre a dívida externa, rompe com o F.M.I. Esses dois acontecimentos em confronto com as imagens de normalidade da ilha nos faz pensar que a presença norte-americana ali tinha muito mais do que um caráter de cooperação militar-científica, mas uma tomada de precauções frente ao "perigo comunista" que se instalava na América Central.

Mas o governo brasileiro continuava politicamente alinhado ao Estados Unidos. Além disso a posição geográfica de Fernando de Noronha é estratégica para a política militar norte-americana na América Latina. Esse filme não era o único filme financiado pela USIS - United States Information Service - o serviço de informações norte-americano que divulgava os projetos americanos no Brasil, outros sete filmes foram realizados no período de 1959 a 1960 pela Jean Manzon Films : *A técnica transforma nossa agricultura*, em conjunto com Granadeiros, *A juventude assume o seu posto*, em parceria com o SENAI, *Uma revoada de*

---

<sup>25</sup>Produção n. 137, 1958.

<sup>26</sup>*Asas para nossas forças navais*, produção n.111, 1957.

<sup>27</sup>Produção n. 184, 1959.

arte, O que deve Campinas à sua indústria, Eisenhower no Brasil e Harmonia nas Américas<sup>28</sup>.

Ainda em 1959 um outro filme - *A mentalidade nova*<sup>29</sup>- aponta claramente essa cooperação, agora na área de reciclagem de funcionários do serviço público, enfatizando os servidores municipais. O município é o principal foco da prática do emprego público através de "pistolão", além dos prefeitos eleitos depararem-se com problemas administrativos devido à má gestão anterior. Para solucionar tais problemas, esse prefeito fictício procura o IBAM - Instituto Brasileiro de Administração Municipal -, é aí que terá apoio necessário para modernizar o serviço municipal através da capacitação dos servidores e adotando o concurso público como meio de contratação de pessoal procurando eliminar o "pistolão". Às imagens iniciais do prefeito recebendo de uma garota um *cartãozinho jeitoso pedindo emprêgo* e, a partir daí, seus problemas administrativos, seguem as soluções encontradas no IBAM cujas imagens são de funcionários assistindo aula e estudando em grupo com professores. O resultado dessa *mentalidade nova*, formada pelo Instituto, é exemplificada pelas administrações municipais de Belo Horizonte e Araras - uma capital e outra pequena cidade do interior paulista - mostrando o alcance de tal projeto, não apenas na área administrativa, mas também social - crianças belas e saudáveis brincando no jardim da infância - . A imagem do prefeito fictício volta no final do filme, satisfeito com seu funcionalismo, agora preparado para o pleno exercício de suas funções. Novamente é a narração quem nos fornece as informações do trabalho conjunto entre Brasil e Estados Unidos enquanto as imagens nos mostram como ela acontece efetivamente, isto é, através das aulas e

---

<sup>28</sup>Na década de 60 essa agência será uma parceira constante da produtora na realização de filmes sobre a cooperação Brasil-Estados Unidos.

<sup>29</sup>Produção n. 181.

das cidades exemplares. O narrador menciona os acordos entre os dois países também no sentido da nova educação dos servidores públicos, e na fala final, cuja imagem é de um pedreiro construindo uma parede, o que reforça a ação conjunta:

*NARRAÇÃO: O IBAM está adaptando a experiência norte-americana à realidade brasileira. E o resultado dessa cooperação Brasil-Estados Unidos se traduz em obras de amplo sentido social e econômico, que estão abrindo novos horizontes para o interior brasileiro.*

A ação conjunta procura se expandir para todas as áreas, principalmente no caso da USIS - o ensino e a cultura, na primeira visando quase que exclusivamente a educação técnica voltada para a industrialização.

O Estado modernizador procura através de suas obras, mudar a situação do homem, este porém não tem qualquer participação nesse processo que leva ao progresso. Em **Valorização do homem**<sup>30</sup> realizado para Jânio Quadros, ex-governador de São Paulo e deputado federal pelo Paraná, o homem simples das primeiras imagens é a criança que mora na favela, num barraco sujo que, junto com os adultos, pega restos de frutas e legumes nas feiras, o lavrador sem qualquer assistência técnica e com a face sofrida; um único plano de vassouras varrendo denuncia o produtor do filme sem tocar em seu nome:

*NARRAÇÃO: Sim, este é o homem de que o Brasil precisa... O varredor da rua? Não, o varredor da rua é aqui apenas um símbolo do homem simples.*

---

<sup>30</sup>Produção n. 221, 1960.



A partir daí imagens das obras de Jânio Quadros se sucedem até sua única aparição, escrevendo sob a luz de um abajur e o fundo preto; Jânio é a própria luz? Depois, imagens da industrialização, chaminés, alto forno de siderúrgica e linha de montagem de automóveis, por fim crianças - o homem simples - estudando e brincando alegremente, e panorâmica aérea da cidade de São Paulo.

O caráter eleitoral do filme explora o quanto pode as obras realizadas por Jânio quando era governador procurando, através do contraste velho-novo, a representação do moderno e, afinal, com vistas à sua continuação, prometendo-o implicitamente. O homem está valorizado pois seu dinheiro foi bem aplicado, resultando em benefícios.

Esse antes e depois também aparece em **Sombras que se desfazem**<sup>31</sup> realizado para o Ministério da Saúde Pública e Serviço Nacional de Doenças Mentais faz um pequeno painel da situação dos manicômios públicos em imagens degradantes de doentes mentais presos - sugeridas pelo close de mãos segurando grades -, jogados em pátios, solitários, esquecidos, mas tudo muda a partir da imagem do Dr. Lysâneas Marcelino da Silva, diretor do Serviço Nacional de Doenças Mentais e do ministro da saúde Maurício de Medeiros; a terapia ocupacional é uma nova orientação na recuperação dos doentes mentais e aquelas imagens tristes do início dão lugar a outras das diversas atividades que vêm sendo desenvolvidas em alguns centros de tratamento: os doentes trabalham com tecelagem, cantam, jogam futebol, fazem teatro, ginástica, pintam. Os resultados dessa terapia permitem que ela seja estendida para todo o território nacional.

---

<sup>31</sup>Produção n.97, 1957.

As imagens do Estado modernizador privilegiam o processo de desenvolvimento, a transformação, não se esquece do velho, do atrasado pois este é o parâmetro para medir esse desenvolvimento.

O movimento em direção ao moderno mistura aventura e expansão. Aventura, porque o símbolo desse período é o bandeirante renovado, na figura de JK, de Bernardo Sayão, do funcionário público, da Caravana da Integração Nacional, do Jeca Tatu, do jipe Aero-Willys, enfim de tudo aquilo que represente um ritmo acelerado, que atropela o atraso, como o bonde, por sua vez atropelado mas sobrevivente nostálgico na cidade moderna que cresce rapidamente e o deixa sem espaço. A expansão permitiu ao homem brasileiro voltar suas costas para o oceano, e disfarçado de bandeirante, empreender uma nova epopéia em direção ao interior: abrir estradas e construir Brasília. Desse modo, as imagens do moderno são *epígrafes* do espetáculo, da aventura cujo espírito ainda sobrevive.

## ***NOTAS CONCLUSIVAS***

Logo após a morte de Jean Manzon em julho de 1990 seu nome foi lembrado por vários jornais e revistas que, bem ou mal, procuraram escrever sobre ele e seu trabalho. A voz comum era que sempre havia trabalhado para o poder e o próprio Jean Manzon nunca desmentiu tal relacionamento. Sua produção sempre foi olhada com reservas; as imagens eram belas, tecnicamente bem realizadas, mas a serviço do poder. A sua morte, porém, parece ter transformado as imagens, há muitos anos guardadas, em **memória nacional**. Na realidade as imagens de sua produtora são, como coloca Pasolini, *epígrafes, frases* que restaram.

Essa memória de imagens, instrumento de poder, nos mostra um determinado Brasil e nos possibilitam fazer uma reflexão sobre como alguns segmentos sociais representavam o país, afinal qual a imagem ou as imagens que queriam mostrar? Tal discurso que alia imagens e fala, converge as idéias do cineasta, do segmento social e do Estado. No período que estudamos, essas forças sociais procuravam harmonizar seus interesses, vimos isso principalmente em relação à imagem das classes sociais nos filmes realizados pela produtora a pedido de sua clientela.

As imagens que estudamos aqui constituem pequenas histórias daquilo que se queria mostrar fosse uma inauguração, uma empresa, um produto, uma loja, enfim, fazia-se antes de tudo propaganda. Essa propaganda entretanto não poderia constituir-se numa série de imagens sem ligações, ou mal interligadas, era fundamental que não apenas fossem bem vistas e portanto tecnicamente perfeitas, mas bem compreendidas e inseridas num roteiro inteligível. Dessa forma a narração e as imagens têm de estar perfeitamente sincronizadas; são dois discursos que não se contrapõem, reforçam-se.

Documentário institucional, reportagem ou propaganda qualquer uma dessas formas de filme, significava o desenvolvimento de uma história que podia envolver personagens e situações fictícias ou não; mas de qualquer maneira a história sempre estava lá e a personagem podia ser uma hidrelétrica ou um carro. O passado é constantemente

evocado no início dos filmes ou ainda um presente obscuro prestes a ser superado. Por outro lado privilegia-se o presente que está acontecendo e ao mesmo tempo aponta-se para o futuro, por isso as imagens de um Brasil grande, praticamente em construção, era necessário mudar em todos os sentidos.

Esse presente, o desenvolvimentismo, nessas imagens, nos mostram uma recomposição social procurando dissimular conflitos na medida que são concebidas a partir da burguesia que ao representar o seu mundo, principalmente o mundo do trabalho, concebe o universo das demais classes sociais. A câmera da Jean Manzon Films exclui um universo operário próprio, constrói um outro que é o do olhar burguês sobre ele, idealizado: submisso à máquina, ao processo produtivo, sem motivações reivindicatórias pois o patrão tudo prevê e tudo lhe fornece; um paternalismo sob roupagem desenvolvimentista.

A glamourização da sociedade acontece quando as imagens que procuram denunciar um provável conflito são logo seguidas por outras, solucionadoras que excluem a participação de uma das partes envolvidas. É assim com os camponeses e podemos pensar novamente nos nordestinos ou no Jeca cujas soluções para seus problemas camufla a organização dessa classe social. Dessa forma, existe a imagem do pobre, do operário, do miserável, do camponês, mas não como era e sim como a burguesia ou o Estado desejava tal imagem.

O Estado também tem sua própria representação social ainda que acordada com a concepção burguesa; ele procura representar-se através de suas obras: fazedor de hidrelétricas, das rodovias integradoras, o construtor de Brasília, o estimulador da indústria automobilística, desbravador do interior. A imagem de JK caminha nesse sentido, ele é o bandeirante moderno, impulsionador de todas as iniciativas que têm como destino o futuro; é garoto-propaganda do Estado e também da iniciativa privada, faz-se símbolo de uma época nela mesma, isto é, Juscelino queria construir uma determinada imagem e a fez de maneira consistente e duradoura. Essa imagem,

encampada pela burguesia, dava legitimidade política e institucional aos projetos dessa classe. JK, por sua vez, toma o projeto de desenvolvimento industrial burguês, ou seja, como nos diz Maria José Trevisan, *fazia seus os pontos de vista do empresariado e os reunia numa plataforma industrialista o que é um triunfo político significativo para a classe industrial tendo em vista sua estratégia*<sup>1</sup>. As imagens que são propaganda dessa classe empresarial e do Estado nos mostram a necessidade de ampliar a estratégia de dominação política burguesa e estatal.

Podemos questionar se tal estratégia propagandística funcionava. A resposta até agora é que ela não era tão eficiente quanto se desejava. Alguns pontos são necessários destacar: alguns desses filmes almejavam um público muito especializado como o empresariado, feiras, congressos e clientes das empresas; apesar de percorrerem um amplo circuito comercial de distribuição, já observamos o desprezo e relutância do grande público quanto a esse tipo de filme; por outro lado, eles não perdiam tão rapidamente a atualidade de suas imagens como os jornais cinematográficos. Apesar de o período estar envolto no espírito desenvolvimentista, as imagens otimistas escondem outras que nos falam de um outro universo povoado por conflitos entre as classes sociais, imagens obviamente não realizadas, excluídas, invisíveis diante da grandiosidade e do poder daquelas outras. Assim, como nos diz Marc Ferro, Estado e burguesia *maskaram uma parte da realidade política e social*<sup>2</sup>.

A análise desses filmes nos fez ir além da imagem otimista, refinando a história do período. Examinando-os em forma de série, isto é, imagens referentes a Juscelino Kubitschek e a políticos, imagens das classes sociais e do moderno, estabelecemos recortes temáticos dentro do próprio filme e pudemos compreender melhor as relações estabelecidas entre o Estado, suas instituições, a sociedade e as relações que se estabelecem internamente nesta última. Isso nos deixa bem claro as possibilidades do

<sup>1</sup>TREVISAN, Maria José. "Anos '50: Os empresários e a produção cultural". *Revista Brasileira de História*. SP, v.8; n.15; pp.139-156; set.87/fev.88.

<sup>2</sup>FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?" in op.cit., p.115.

filme enquanto documento histórico, pois consideramos não apenas suas imagens mas tudo o que a ela se referia, assim elas não são uma ilustração mas fonte para a história.

Dessa forma, muito mais do que sua concordância com a ideologia daquele momento, os filmes de Jean Manzon constituem ainda um acervo para outras questões que lhes poderão ser colocadas, além do estabelecimento de relações com outros filmes, outros diretores, outros produtores e com a sociedade.

## ***FICHÁRIO***



A concepção das fichas fez-se necessário num primeiro momento para facilitar a catalogação dos filmes. Com o avanço da pesquisa sentimos a necessidade de centralizar as novas informações que surgiam sobre cada filme, além da impossibilidade de copiá-los. Apresentamos aqui as fichas referentes aos filmes citados no decorrer do texto e outros que não foram citados mas levados em conta na análise.

Cada ficha é constituída por 12 campos; eles se referem aos dados técnicos e de conteúdo de cada filme: TÍTULO DO FILME; NÚMERO DE PRODUÇÃO - se referem à ordem de realização do filme, a numeração era utilizada para o arquivo de filmes -; DATA DO FILME - damos aqui a data do certificado de censura do filme, confrontada com a data de catalogação dos mesmos, - NOME DA EMPRESA-CLIENTE - refere-se a pessoa física ou jurídica que encomendou o filme -; NÚMERO DE ROLOS - referente a cada filme -; DURAÇÃO - o tempo do filme em metros e/ou minutos ; IMAGEM - se o filme é colorido ou preto e branco - ; SOM - se é óptico ou magnético -; CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO - refere-se ao estado da película, da imagem e do som - ; EQUIPE TÉCNICA - identificação dos cinegrafistas, montadores, diretores, e outros técnicos participantes na confecção de cada filme -; SINOPSE - é o conteúdo de cada filme -; OBSERVAÇÕES - espaço reservado para a identificação de pessoas, lugares e outras informações que achamos relevantes para a compreensão do filme e que não cabem nos demais campos.

**TÍTULO DO FILME:** *O mundo aclama o Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 68

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *não consta*

**NÚMERO DE ROLOS:** 02

**DURAÇÃO:** 60'

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som ótimos*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *Viagem do presidente Juscelino Kubitschek, logo após sua eleição pelos Estados Unidos e Europa. Visitou: Bélgica, França, Inglaterra, Alemanha, Holanda, Portugal, Luxemburgo..*

**OBSERVAÇÕES:** *Imagens de de JK, Foster Dulles, Eisenhower, Richard Nixon.*

**TÍTULO DO FILME:** *Brazil Promised Land*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 69

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** VARIG

**NÚMERO DE ROLOS:** 02

**DURAÇÃO:** 40'

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Não consta*

**SINOPSE:** *Um retrato turístico de todo o Brasil.*

**OBSERVAÇÕES:** *Versão inglesa.*

**TÍTULO DO FILME:** *Reportaje a un pueblo*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 70

**DATA:** 1954-1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *governo da Bolívia*

**NÚMERO DE ROLOS:** 02

**DURAÇÃO:** 60'

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *Longo documentário sobre as transformações sociais e políticas ocorridas na Bolívia após a rebelião popular que levou Victor Paz Estenssoro ao poder.*

**OBSERVAÇÕES:** *Na época Jean Manzon produziu um livro e este documentário com o texto assinado pelo escritor Miguel Angel Astúrias, prêmio Nobel de Literatura em 1967. (Texto reproduzido do folder Retrospectiva Jean Manzon 1991 - realizado no MASP - Museu de Arte de São Paulo - Estação Botafogo - Rio de Janeiro).*

**TÍTULO DO FILME:***Jeca Tatuzinho*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:***71*

**DATA:***1956*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:***Instituto Médico Fontoura*

**NÚMERO DE ROLOS:***01*

**DURAÇÃO:***355m*

**IMAGEM:***p&b*

**SOM:***óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:***imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:***não consta*

**SINOPSE:***Através do personagem Jeca Tatu de Monteiro Lobato, apresenta o "milagre" que o Biotônico Fontoura proporciona ao caipira, transformando-o de pobre e miserável agricultor a rico e saudável fazendeiro.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O problema da extensão do serviço telefônico*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 73

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Companhia Brasileira Telefônica*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 385m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *Aborda a necessidade da extensão do serviço telefônico.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:***O bonde esse eterno sofredor*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 76

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** COBAST

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:**280m

**IMAGEM:**p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Texto : Paulo Mendes Campos;*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:***Na cidade do Rio de Janeiro, o bonde conta sua história.*

**OBSERVAÇÕES:** *Imagens do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro.*

**TÍTULO DO FILME:** *O Brasil lança a campanha da alimentação*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 77

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Duchen*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *A importância da indústria de biscoitos para a alimentação dos brasileiros. Enfatiza toda a linha de produção do biscoito.*

**OBSERVAÇÕES:**



**TÍTULO DO FILME:** *O que é a Petrobrás*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 81

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** PETROBRÁS - Petróleo Brasileiro S/A

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Hubert Perrin*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Aborda toda a extração de petróleo e outros produtos como o gás natural, o xisto, etc., além do papel da Petrobrás na economia brasileira.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Vinte e cinco petroleiros a serviço do Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 82

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** FRONAPE - Frota Nacional de Petroleiros

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 10'

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** imagem e som bons

**EQUIPE TÉCNICA:** não consta

**SINOPSE:** A importância dos navios petroleiros no transporte o petróleo; e o dia a dia dos marinheiros-petroleiros

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Nasci em Volta Redonda*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 83

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Companhia Siderúrgica Nacional*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Hubert Perrin*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *A trajetória de um operário da CSN, desde sua educação na infância até seu ingresso como operário na siderúrgica.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Kilowatts de Peixoto para o progresso do Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 85

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Empresa Elétrica Brasileira*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 240m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafistas: Antonio Estevão, Hans Reichenheim*

*Assistente: Romeo Giuseppe*

**SINOPSE:** *A partir da inauguração da Usina Hidrelétrica de Peixoto por Juscelino Kubitschek e Gudin, conta a história de sua construção iniciada em 1951.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de JK e Gudin.*

**TÍTULO DO FILME:** *Plantar para colher*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 86

**DATA:** 1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Fábrica de Papel Klabin*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 190m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons.*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Supervisão técnica: René Persin;*

*Cinegrafista: John Reichenheim;*

*Montagem: Claude Perrier*

**SINOPSE:** *A importância da indústria de papel para a preservação da floresta através do reflorestamento por ela praticado.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:***Homenagem a Santos Dumont*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 87

**DATA:**1956

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:**VARIG

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:**280M

**IMAGEM:***p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:***imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:***não consta*

**SINOPSE:***Os diferentes papéis da aeronáutica brasileira e a história de Santos Dumont em Paris, com o 14BIS e o DEMOISELLE.*

**OBSERVAÇÕES:***Cenas do primeiro voo de Santos Dumont com o 14 BIS e sua chegada ao Brasil, Santos Dumont discursa.*

**TÍTULO DO FILME:***O manganês desperta a Amazônia*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 89

**DATA:**1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** Indústria Comércio de Minérios

**NÚMERO DE ROLOS:**01

**DURAÇÃO:**252m

**IMAGEM:**p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:***imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** Cinegrafista: John Reichenheim;

Narração: Luiz Jatobá

**SINOPSE:***História da descoberta do manganês no Amapá: sua exploração, industrialização e transporte são detalhadamente abordados.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O Brasil precisa de navios*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 90

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Marinha Mercante*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 259m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Supervisão técnica: René Persin;*

*Montagem: Hubert Perrin;*

*Narração: Luiz Jatobá.*

**SINOPSE:** *A necessidade do reaparelhamento da Marinha Mercante nacional, a debilidade de sua frota e as soluções presentes e futuras para a reabilitação do transporte marítimo.*

**OBSERVAÇÕES:**



**TÍTULO DO FILME:**BR 3 - *Racord Rodoviário*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 92

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** DNER - *Departamento Nacional de Estradas de Rodagem*

**NÚMERO DE ROLOS:**01

**DURAÇÃO:**270m

**IMAGEM:**p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:**imagem e som bons

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: René Guy Persin;*

*Assistente: Romeo Giuseppe*

**SINOPSE:** *A partir da viagem de dois caminhoneiros, o filme percorre a rodovia Belo Horizonte-Rio de Janeiro, recém inaugurada.*

**OBSERVAÇÕES:** *JK discursa no início e final do filme.*

**TÍTULO DO FILME:***Endemias rurais*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:**93

**DATA:**1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:***Departamento Nacional de Endemias Rurais*

**NÚMERO DE ROLOS:**02

**DURAÇÃO:**60'

**IMAGEM:***p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:***imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:***não consta*

**SINOPSE:***Este filme sobre a malária aborda também o bócio: explica suas causas e aponta curas.*

**OBSERVAÇÕES:***Originalmente este filme faz parte de uma série sobre as doenças mais difundidas no campo. Os outros filmes que constituem a série não existem mais. Imagens do sr. Mário Pinotti, secretário da saúde.*

**TÍTULO DO FILME:***Renasce a Leopoldina*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:**94

**DATA:** abril/1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:***Estrada de Ferro Leopoldina*

**NÚMERO DE ROLOS:**01

**DURAÇÃO:**293m

**IMAGEM:**p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:***imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Montagem: Claude Perrier;*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O precário estado da Estrada de Ferro Leopoldina, sua importância para o Rio de Janeiro e várias regiões do Brasil e o que está sendo feito para sua recuperação.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:***As vias do progresso*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 95

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:***Estrada de Ferro Central do Brasil*

**NÚMERO DE ROLOS:**01

**DURAÇÃO:**228m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA :** *não consta*

**SINOPSE:** *Um casal embarcando no trem para a lua de mel é o pretexto para mostrar a remodelação e reaparelhamento de Estrada de Ferro Central do Brasil*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:***Cana-de-Açúcar - um destino econômico*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 96

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:***Ron Merino*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 240m

**IMAGEM:***p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:***imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:***não consta*

**SINOPSE:***A produção de rum: desde o plantio da cana até o engarrafamento e exportação.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Sombras que se desfazem*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 97

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Ministério da Saúde Pública - Serviço Nacional de Doenças Mentais.*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *A situação dos manicômios no Brasil na década de '50 e as novas soluções terapêuticas para as doenças mentais.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens do Dr. Lysânias Marcelino, diretor do Serviço Nacional de Doentes Mentais e Maurício de Medeiros, Ministro da Saúde*

**TÍTULO DO FILME:***A roupa do homem*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 98

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:***Confecções Sparta S/A*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 250m

**IMAGEM:***p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:***não consta*

**SINOPSE:***Aborda a confecção industrial de roupas masculinas. Inicia com uma pequena e superficial história da roupa.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Visita ao Rio de Janeiro de sua Excelência o General Francisco Higino Craveiro Lopes - Presidente da República Portuguesa.*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 102

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Departamento de Turismo e Certames - Prefeitura do Distrito Federal*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 950m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafistas: René Persin, John Reichenheim;*

*Texto: Paulo Mendes Campos;*

*Narração: Luiz Jatobá;*

*Montagem: Hubert Perrin.*

**SINOPSE:** *Reportagem sobre a visita do presidente português Higino Craveiro Lopes ao Rio de Janeiro: festa, recepções, cerimônias e encontros políticos*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Craveiro Lopes, JK*



**TÍTULO DO FILME:** *Rio de Janeiro - cidade dos esportes*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 104

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Prefeitura do Distrito Federal -  
Departamento de Turismo de Certames.*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim;*

*Coordenação de filmagem: Carlos Niemeyer;*

*Montagem: Claude Perrier;*

*Narração: Luiz Jatobá.*

**SINOPSE:** *Abordando todos os esportes praticados na cidade do Rio de Janeiro, o filme, traça um roteiro com os principais pontos turísticos do Rio na década de 50: Lagoa Rodrigo de Freitas, praia do Arpoador, Maracanã e outros.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Marinheiros na batalha do petróleo*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 108

**DATA:** 1957

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Frota Nacional de Petroleiros*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *O trabalho da Frota na extração de petróleo.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *No cinturão verde de Brasília*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 109

**DATA:** 1958

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Organização Imobiliária Mara*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Assistente: Roger Blache*

*Montagem: Ítalo di Bello*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Ao redor de Brasília, a venda de pequenas propriedades para o "bandeirante moderno" que sonha em sair do Rio de Janeiro, e começar um novo empreendimento e nova vida*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Asas para nossas Forças Navais*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 111

**DATA:** *dezembro/1957*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Ministério da Aeronáutica*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta.*

**SINOPSE:** *O uso do porta-avião na Marinha para a defesa da costa atlântica brasileira.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Mais aço para o Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 114

**DATA:** *dezembro/1957*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *A produção de aço na Siderúrgica Belgo- Mineira*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O bandeirante de hoje*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 118

**DATA:** *abril/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Willys Overland do Brasil*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Direção P.A. Nascimento Propaganda/ACAR  
Propaganda*

*Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Montagem: Ítalo di Bello*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O jipe conta sua história, pois estava passando pelo teste oficial em  
07 de março de 1958.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e  
Marechal Lott.*

**TÍTULO DO FILME:** *As engrenagens do comércio*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 121

**DATA:** *abril/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Lojas Cássio Muniz*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Direção: Nelson Pereira dos Santos*

*Roteiro: Paulo Mendes Campos*

*Montagem: Ítalo di Bello*

*Narração: Luiz Jatobá*

*Ator identificado: Cláudio Corrêa e Castro*

**SINOPSE:** *Enquanto um jovem casal vai às compras, o narrador explica as bases que sustentam o comércio, isto é, o sistema monetário, as importações.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O Brasil na era atômica*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 123

**DATA:** *março/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Comissão Nacional de Energia Nuclear*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *Extração e industrialização de minério atômico: urânio e tório.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Juscelino Kubitschek e Almirante Otacílio Cunha.*



**TÍTULO DO FILME:** *Viajando por Santa Catarina*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 124

**DATA:** *abril/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Governo de Santa Catarina*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *As realizações do governador Jorge Lacerda em Santa Catarina, aborda os aspectos econômicos, sociais e culturais.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Tudo por um menino*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 128

**DATA:** *maio/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Swissair*

**NÚMERO DE ROLOS:** *01*

**DURAÇÃO:** *280m*

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *O trabalho das Pioneiras Sociais ao trazer do Europa um menino brasileiro órfão.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Da. Sarah Kubitschek.*

**TÍTULO DO FILME:** *O nordeste não quer esmolas*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 129

**DATA:** *junho/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Departamento Nacional de Obras contra as Secas*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *Imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Assistente: Milton da Silva*

*Operador: René Persin*

**SINOPSE:** *A seca no Nordeste, seus efeitos, as providências e obras governamentais para extirpá-las, o cuidado imediato com a população atingida, as famosas frentes de trabalho, e a distribuição de alimentos aos nordestinos.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Juscelino Kubitschek e do Ministro da Viação Lúcio Meira acompanhando o trabalho de embarque de alimentos para a área da seca.*

**TÍTULO DO FILME:** *Abrindo os caminhos do espaço*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 131

**DATA:** *outubro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Cruzeiro do Sul*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *A importância da aviação civil no país: as oficinas mecânicas e os técnicos revisando os aviões, o treinamento dos pilotos, o interior do avião e a vocação aérea do Brasil, desde Santos Dumont.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens do vôo do Demoiselle, avião de Santos Dumont, em Paris, de sua chegada na Praça Mauá no Rio de Janeiro e do Zepellin.*

**TÍTULO DO FILME:** *O que foi feito do seu dinheiro*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 135

**DATA:** *agosto/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Governo do Estado de São Paulo -  
Secretaria da Viação*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *As obras do governo de São Paulo: tratamento de água e esgoto, pontes, modernização de ferrovias, construção de hidrelétricas, hospitais, escolas, etc.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Jânio Quadros, Carvalho Pinto, Faria Lima.*

**TÍTULO DO FILME:** *Um advogado assume a defesa dos trabalhadores*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 136

**DATA:** 1958

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Partido Trabalhista Brasileiro - San  
Thiago Dantas*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *Principais preocupações e aspirações sociais do então candidato a  
deputado federal pelo PTB, San Thiago Dantas*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens do enterro de Getúlio Vargas*

**TÍTULO DO FILME:** *A grande missão da F.A.B.*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 137

**DATA:** *outubro/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Força Aérea Brasileira - Ministério da Aeronáutica*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *Treinamento dos pilotos da Força Aérea Brasileira: o trabalho em conjunto com o Exército e a Marinha; a prestação de serviços a alguns ministérios como o da Saúde.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens do ministro Correia Mello*

**TÍTULO DO FILME:** *Vida e história de um grande jornal*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 140

**DATA:** *outubro/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *O Globo - jornal*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *A história do jornal O Globo, onde acompanhamos a produção do jornal*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Irineu Marinho, Ibrahim Sued, Negrão de Lima, Herbert Moses, etc.*



**TÍTULO DO FILME:** *O ABC da economia*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 141

**DATA:** *setembro/ 1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Banco Nacional de Minas Gerais*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *O papel do banco na vida financeira do país e a importância do sistema bancário para a economia.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Era do estanho*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 145

**DATA:** *novembro/1958*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Companhia Estanífera do Brasil - Volta Redonda*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Giulio de Lucca*

*Montagem: Ítalo de Bello*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O processo de industrialização do estanho: da extração ao seu uso na indústria automobilística, alimentícia, têxtil, etc.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Fazedores de desertos*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 148

**DATA:** *fevereiro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Serviço Florestal - Ministério da Aeronáutica*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafistas: Giulio de Lucca e Hugo Pavanello*

*Montagem: Ítalo di Bello*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Documentário educativo sobre a necessidade da manutenção das florestas, do reflorestamento e a ação do Serviço Florestal na defesa das florestas brasileiras.*

**OBSERVAÇÕES:** *empresas colaboradoras no documentário: Companhia Ultragás S/A; Companhia Melhoramentos de São Paulo; Petróleo Brasileiro S/A; GásBrás - Companhia Brasileira de Gás S/A; Liquigás do Brasil S/A.*

**TÍTULO DO FILME:** *Um apelo ao Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 150

**DATA:** *janeiro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Pioneiras do Brasil*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Montagem: Ítalo di Bello*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Obras Sociais e assistenciais das Pioneiras, lideradas por Sarah Kubitschek*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *A terra das pedras preciosas*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 152

**DATA:** *outubro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *H. Stern*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *Extração e industrialização de pedras preciosas.*

**OBSERVAÇÕES:** *versão inglesa.*

**TÍTULO DO FILME:** *Uma indústria que lidera o progresso*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 157

**DATA:** *fevereiro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Fábrica Nacional de Motores - GELA  
Grupo Executivo da Indústria Automobilística*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *O papel da indústria automobilística no desenvolvimento econômico do país.*

**OBSERVAÇÕES:** *Sidney Latini (secretário geral do GELA) discursa no início do filme.*

**TÍTULO DO FILME:** *O pioneiro Bernardo Sayão*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 158

**DATA:** 1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** SPEVEA

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas,  
Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Filme em homenagem ao engenheiro Bernardo Sayão, responsável pelas obras de Brasília, pela construção da estrada Belém-Brasília, etc. Morreu tragicamente na floresta quando uma árvore caiu sobre a barraca onde ele estava.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Bernardo Sayão, Waldir Bouhid, JK*

**TÍTULO DO FILME:** *A técnica transforma nossa agricultura*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 159

**DATA:** *março/ 1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Granadeiros - USIS - United States Information Service*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Ítalo di Bello*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *A colaboração dos pesquisadores norte-americanos através do IBEC - Research Institute no Brasil na agricultura. Filme em parceria com a USIS.*

**OBSERVAÇÕES:**



**TÍTULO DO FILME:** *A juventude assume o seu posto*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 160

**DATA:** maio/1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** SENAI - USIS - United States Information Service.

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** imagem e som bons

**EQUIPE TÉCNICA:** Roteiro: Paulo Mendes Campos

Cinegrafista: Arturo Usai

Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez.

Narração: Luiz Jatobá

**SINOPSE:** *Trajetória de um aluno na Escola Técnica de Indústria Química e Têxtil: do concurso de seleção até a formatura. Aborda todas as fases do ensino técnico, mostrando as salas e o equipamento ali existente.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Goiás, Celeiro do Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 161

**DATA:** *setembro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Governo de Goiás*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Hugo Pavanello*

*Montagem: Frieda Dourian*

*Coordenação Técnica: Floriano Peixoto*

*Assistência: Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston*

*Farhi, Antonio Pons.*

**SINOPSE:** *As potencialidades econômicas do estado de Goiás e as obras realizadas pelo governo de Ludovico de Almeida.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Goiás, coração do Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 162

**DATA:** *setembro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Governo de Goiás*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim, Antonio Estevão, Hugo Pavanello*

*Montagem: Frieda Dourian*

*Coordenação Técnica: Floriano Peixoto*

*Assistência: Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston*

*Farhi, Antonio Pons.*

*Engenheiro de Som: Aloysio Vianna*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O Estado de Goiás, seus aspectos econômicos: agricultura, pecuária, pesca, riquezas minerais e vegetais.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Brasil terceira força automobilística*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 166

**DATA:** 1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Fábrica Nacional de Motores - FNM -  
/GELA - Grupo Executivo da Indústria Automobilística*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim, Antonio Estevão,  
Arturo Usai.*

*Montagem: Ítalo di Bello*

*Narração: Luiz Jatobá; narração em inglês:*

*Derek Wheatley*

**SINOPSE:** *A partir da indústria siderúrgica, aborda a importância das indústrias automobilísticas: Fábrica Nacional de Motores, Willys Overland e Mercedes-Benz, para o desenvolvimento do Brasil. Mostra os principais veículos fabricados por essas fábricas.*

**OBSERVAÇÕES:** *versão inglesa*

**TÍTULO DO FILME:** *Enriquecemos nossa terra (Deus é brasileiro)*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 169

**DATA:** maio/ 1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** Fosforita

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Matinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Extração de fosfato e seu uso na agricultura como fertilizante.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *A guerra do abastecimento*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 171

**DATA:** maio/1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** COFAP

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Matinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Como é realizado o abastecimento de carnes, peixes, frutas e legumes pela COFAP. Mostra as feiras como lugar que ludibria os fregueses, assim como certos açougues e peixarias praticam o roubo.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O vale do Rio Doce*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 172

**DATA:** *junho/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Companhia Vale do Rio Doce*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *Aborda a exploração de minérios pela Companhia Vale do Rio Doce.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Da jardineira ao diplomata*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 175

**DATA:** julho/1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Expresso Brasileiro Viação S/A*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Frieda Dourian*

*Assistência: Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gston*

*Farhi, Antonio Pons.*

*Engenheiro de Som: Aloysio Vianna*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Um jovem motorista desanimado com a situação do veículo com que trabalha, procura emprego em outra empresa submentendo-se aos diversos testes para admissão e treinamento completo na área de mecânica. O filme procura mostrar a seriedade da empresa ao contratar seus empregados, resultando na segurança dos passageiros.*

**OBSERVAÇÕES:**



**TÍTULO DO FILME:** *Uma revoada de arte*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 176

**DATA:** 1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *USIS - United States Information Service*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *O filme cobre a tournée da Orquestra Sinfônica Nacional de Washington - USA por oito cidades brasileiras: Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Santos, Curitiba e Florianópolis.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O milagre do titânio*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 177

**DATA:** *setembro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Tintas Gil*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Arturo Usai*

*Montagem: Frieda Dourian*

*Coordenação Técnica: Floriano Peixoto*

*Assistência: Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston*

*Farhi, Antonio Pons.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Aborda todo o processo de industrialização do titânio voltado para a fabricação de tintas.*

**OBSERVAÇÕES:** *participação do muralista Érico Bianco.*

**TÍTULO DO FILME:** *Átomos para a paz ou para a guerra*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 178

**DATA:** *setembro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Comissão Nacional de Energia Nuclear*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim, Giulio de Lucca, Arturo Usai*

*Montagem: Frieda Dourian*

*Coordenação Técnica: Floriano Peixoto*

*Assistência: Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston*

*Farhi, Antonio Pons.*

*Engenheiro de Som: Aloysio Vianna*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O uso pacífico de átomos no Brasil, através de seu aproveitamento na medicina, na geração de energia industrial, na agricultura.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Nobreza de um esporte*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 179

**DATA:** *outubro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Jockey Club de São Paulo*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Giulio de Lucca*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O cotidiano do Jockey Club: treinamento dos jockeys, cuidado com os cavalos, as corridas e as obras assistenciais.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Técnica a chave da economia*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 180

**DATA:** *outubro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *DKW - VEMAG*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280M

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Frieda Dourian*

*Assistência: Ubirajara Dantas, Gaston Farhi, Antonio*

*Pons.*

*Som: Aloysio Vianna*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Produção de carros DKW.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *A mentalidade nova*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 181

**DATA:** novembro/1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** IBAM - Instituto Brasileiro de Administração de Municípios

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** imagem e som bons

**EQUIPE TÉCNICA:** Cinegrafista: Arturo Usai

Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez

Narração: Luiz Jatobá

**SINOPSE:** *O que é o IBAM, como faz o treinamento de funcionários municipais e os resultados desse treinamento nas cidades de Belo Horizonte e Araras.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Fernando de Noronha*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 184

**DATA:** *novembro/1959*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Ministério da Guerra - USIS - United States Information Service.*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Fernando de Noronha é mostrada como a ilha em que militares e civis brasileiros e norte-americanos trabalham em conjunto, no patrulhamento aéreo. Aborda, superficialmente, a vida da população civil da ilha.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O babaçu*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 185

**DATA:** 1959

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Carioca Industrial - Fábrica de Sabão*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Giulio de Lucca*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gston Farhi, Antonio Martinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O babaçu como matéria-prima na produção do óleo, margarina, gordura e sabão. Mostra desde a colheita do babaçu até a fabricação dos produtos pela fábrica Carioca Industrial.*

**OBSERVAÇÕES:**



**TÍTULO DO FILME:** *Plantando o progresso*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 186

**DATA:** 1960

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Indústrias Klabin*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Rechenheim*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *História da Indústria de Papel Klabin, instalada na cidade de Monte Alegre no Paraná: as transformações econômicas e sociais da região e como a indústria é atuante pelo volume de produção e investimentos, e única a se preocupar com o reflorestamento, além do dinamismo e sintonia com as metas governamentais.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Os celeiros da economia*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 187

**DATA:** *fevereiro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Supermercado Disco*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Arturo Usai*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O supermercado como opção moderna para fazer compras na cidade.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O que deve Campinas a sua indústria*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 188

**DATA:** 1960

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** USA - USIS - *United States Information Service*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *As indústrias multinacionais instaladas em Campinas são mostradas a partir da necessidade de um estudante fazer uma redação sobre as indústrias da cidade. Indústrias mostradas: Bendix, Dunlop, Good Year, Tratores do Brasil, Rhodia, Merk, Singer, Swift, 3M, Rigesa.*

**OBSERVAÇÕES:** *imagens de Campinas na década de 50: o centro comercial e as indústrias*

**TÍTULO DO FILME:** *Isto é a G.E. no Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 190

**DATA:** 1960

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *General Eletric*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 25'

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafistas: John Reichenheim, Antonio Estevão, Arturo Usai, Paulo Ferreira*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *A produção de aparelhos elétricos pela G.E. no Brasil: motores, geladeiras, ferros elétricos, rádios, etc.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Metas do aço e do alumínio*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 192

**DATA:** *novembro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *não consta*

**SINOPSE:** *A produção de aço e alumínio nos últimos anos da década de '50.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Coluna norte*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 196

**DATA:** *março/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Mercedes-Benz do Brasil*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Assistente: Wellington Garcia*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Uma caravana sai de Belém e percorre toda a rodovia Belém-Brasília até chegar a NOVACAP, onde encontram-se com JK e outras caravanas que formaram a Caravana da Integração Nacional.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Eisenhower no Brasil*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 197

**DATA:** *fevereiro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *USA - USIS - United States Information Service.*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafistas: Giulio de Lucca, Arturo Usai, Antonio Estevão*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Visita do presidente norte-americano Eisenhower ao Brasil em 1960.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Ganhe mais, produzindo melhor*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 202

**DATA:** *maio/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Secretaria de Agricultura de São Paulo*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Descreve os objetivos da Campanha da Produtividade no Estado de São Paulo*

**OBSERVAÇÕES:**



**TÍTULO DO FILME:** *Revolução na roça*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 203

**DATA:** *novembro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Secretaria de Agricultura de São Paulo*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Paulo Ferreira*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Através do personagem Belarmino, "um sitiante brasileiro", a Secretaria de Agricultura de São Paulo mostra seu programa de ajuda ao pequeno agricultor.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *As águas*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 204

**DATA:** *julho/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Companhia T. Janner - Poços Artesianos*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem boa mas com algumas manchas no início; som um pouco distorcido.*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *A importância da água para o homem e o seu processo de retirada do solo.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *O exemplo vem de cima*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 207

**DATA:** agosto/1960

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Governo de São Paulo*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Mostra as obras realizadas por Jânio Quadros: ampliação da rede de tratamento de água, tratamento de esgoto, pavimentação de estradas, reabilitação de ferrovias, construção de barragens e hidrelétricas, hospitais, financiamento e incentivo para a produção agrícola.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Estradas Montanhosas*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 213

**DATA:** *outubro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Governo do Estado de Minas Gerais*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:***Cinegrafista: Giulio de Lucca*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:***Filme sobre as rodovias realizadas pelo governados Bias Fortes. A partir daí traça um mapa das riquezas turísticas e econômicas de Minas Gerais.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Valorização do homem*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 221

**DATA:** *agosto/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Jânio Quadros*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Roteiro: Paulo Mendes Campos*

*Cinegrafistas: John Reichenheim, Giulio de Lucca,  
Arturo Usai*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene  
Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Mostra as obras de Jânio Quadros quando foi governador de São Paulo, enfatizando sua preocupação com o homem. O filme é também uma espécie de "programa de governo" de Jânio, então candidato à presidência da república.*

**TÍTULO DO FILME:** *Sabia você?*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 225

**DATA:** 1960

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Willys Overland do Brasil S/A*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 10'

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Fabricação de carros: rural Jeep, dauphine e aero-willys. Aborda toda a linha de montagem, os protótipos e o campo de provas.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *A ponte da amizade*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 226

**DATA:** 1961

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Companhia Siderúrgica Nacional*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 10'

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Paulo Ferreira*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *A construção da ponte entre Brasil e Paraguai na cidade de Foz do Iguaçu. Mostra todo o processo de construção desde a fabricação de perfis metálicos até colocação do último pino sobre a ponte.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Kilowatts para São Paulo*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 230

**DATA:** *setembro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *USELPA - Usinas Elétricas do Paranapanema*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** *280m*

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafistas: Paulo Ferreira, Antonio Estevão.*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Construção e ampliação das usinas hidrelétricas de São Paulo, enfatiza o aumento de potência de cada usina e a importância dessas obras para São Paulo e o Brasil*

**OBSERVAÇÕES:**



**TÍTULO DO FILME:** *Ver*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 231

**DATA:** *outubro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *D.F. Vasconcelos*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinagrafista: Giulio de Lucca*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Produção de aparelhos ópticos.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Harmonia nas Américas*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 232

**DATA:** dezembro/1960

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *USIS- United States Information Service*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** p&b

**SOM:** óptico

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: John Reichenheim*

*Gravação dos cantos corais: Etyenne Bento da Silva*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez.*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *O filme cobre a tournée do Coral da Universidade de Howard - Washington - EUA - pelo Brasil, realizando concertos por várias cidades do país: São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Fortaleza.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Drama ao amanhecer*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 234

**DATA:** *novembro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *PANAUTO/VESPA*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Antonio Estevão*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *Um trabalhador sempre chega atrasado ao trabalho, pois enfrenta todos os dias enfrenta o problema dos transportes. Seu patrão, vendo o rendimento do trabalhador cair, lhe dá uma vespa e o problema está resolvido.*

**OBSERVAÇÕES:**

**TÍTULO DO FILME:** *Admirável mundo novo*

**NÚMERO DE PRODUÇÃO:** 236

**DATA:** *dezembro/1960*

**NOME DA EMPRESA-CLIENTE:** *Moinho Fluminense, Ave-Vita, Granja Branca.*

**NÚMERO DE ROLOS:** 01

**DURAÇÃO:** 280m

**IMAGEM:** *p&b*

**SOM:** *óptico*

**CONDIÇÕES DE CONSERVAÇÃO:** *imagem e som bons*

**EQUIPE TÉCNICA:** *Cinegrafista: Arturo Usai*

*Música: José Toledo*

*Montagem: Floriano Peixoto, Ubirajara Dantas, Irene Soares, Gaston Farhi, Antonio Martinez*

*Narração: Luiz Jatobá*

**SINOPSE:** *A importância da avicultura na economia brasileira.*

**OBSERVAÇÕES:**

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

## I - ARQUIVOS

### Público

. Arquivo Edgard Leuenroth - Universidade Estadual de Campinas

. Cinemateca Brasileira - Biblioteca

### Privado

. Arquivo da Produções Cinematográficas Jean Manzon

## II - ARTIGOS

ANTONACCI, Maria Antonieta Marinez. "Do cinema mudo ao falado: cenas da República de Weimar"; *História (Fundo para o Desenvolvimento da UNESP)*. São Paulo, v.10; pp.41-70. 1991.

CARDOSO, Ciro Flamarion. "Iconografia e História"; *Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura do Centro de Memória - UNICAMP*. Campinas, Ed. Papirus, 1:09-17, 1990.

CASTRO, Ruy. "A miséria nas lentes cor-de-rosa de Jean Manzon"; *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23.09.1989; Caderno 2, n.1074.

"Divulgação pela imagem"; *Visão*. Rio de Janeiro, 17.10.1952, p.26.

"Documentários flagram detalhes históricos"; *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07.10.1990, p.09.

ERNST, Wolfgang. "DIStory: cinema and historical discourse"; *Journal of Contemporary History*, Sage, London, Beverly Hills and New Delhi, 18(3):397-409, jul. 1983.

FERRO, Marc. "Fait divers, fait d'histoire"; *Annales. Économies, sociétés, civilization*. Paris, 38(4):821-6, jul/âout.1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro - 1898-1930"; *Comunicação para a I Mostra e I Simpósio do Filme Documental Brasileiro - Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife 25/29 de novembro, 1974, datilografado.

HARVEY, Stephen. "Por que o cinema se volta para a História" *O Estado de São Paulo*, 11.12.1983, n.183, ano III, Suplemento Literário, p.2-3.

HERLIHY, David. "Am I a camera? Other reflections os films and history" ; *The American Historical Review*. New York, 93(5):1186-92, dec., 1988.

ISMAEL, J.C. "Significado de Jean Manzon"; *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17.10.1964; Suplemento Literário.

"Jean Manzon. Profissão: Otimista (entrevista a Sérgio Gomes)"; *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17.11.1977, Ilustrada, p.37.

"Jean Manzon vai ser enterrado hoje"; *Folha de São Paulo*. São Paulo, 04.07.1990, Ilustrada.

"O magnata da câmera"; *Veja*; São Paulo, 05.04.1989, p.122-24.

MENDONÇA, Marcelo Xavier de. " 'Brasil Grande' de Manzon chega à TV"; *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07.10.1990, Ilustrada.

MENEGUELLO, Cristina. "Resgatando Hollywood: reflexões a partir dos cartazes de cinema"; *História & Perspectivas*. Uberlândia, n.3; jul/dez., 1990, pp.137-57.

O'CONNOR, John E. "History in Images/Images in History : reflections onto importance of film and television study for an understanding of the past"; *The American Historical Review*; New York, 93(5): 1200-09; dec., 1988.

"Primo Carbonari - De olho em vocês - o público não está preparado para mim"; *Folha de São Paulo*; São Paulo, 08.10.1978, Folhetim, p.3-6.

RAMOS, José Mário Ortiz. "Relações cinema-história: perigo e fascinação"; *Projeto História: programa de estudos pós-graduados e departamento de história*. São Paulo, PUC-EDUC, 1985, p.55-63.



ROSENSTONE, Robert A. "History in Images/History in Words: reflections on the possibility of really putting history onto film"; *The American Historical Review*. New York, 93(5): 1173-85, dec., 1988.

"Se o tempo permitir, casamento no dique, hoje, para "Os Bandeirantes" de Camus e Manzon"; *A Tarde*; Salvador, 06.02.1960, p.08.

SILVA, Marcos A. da. "O trabalho da linguagem"; *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 6(11): 45-61; set.1985/fev.1986.

TOPLIN, Robert Brent. "The filmmaker as historian"; *The American Historical Review*. New York, 93(5): 1210-27, dec., 1988.

TREVISAN, Maria José. "Anos '50: os empresários e a produção cultural"; *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 8(15): 139-56, set.87/fev.88.

WHITE,Hyden. "Historiography and historiophoty"; *The American Historical Review*. New York, 93(5): 1193-99, dec., 1988.

### III - LIVROS

ALDGATE, Anthony. *Cinema & history : British Newreels and the spanish civil war*. London, Scolar Press, 1979.

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Artenova/Embrafilme, 1978.

ALMEIDA, Manuel Faria de. *Cinema documental - história, estética e técnica cinematográfica*. Porto, Edições Afrontamento, 1982.

30 ANOS DE CINEMA PAULISTA. Cadernos da Cinemateca, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1980.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro - A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques et alii. *L'histoire du cinéma - Nouvelles approches*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.

BAZIN, André. *O cinema*. trad. Eloísa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 1991.

BENEVIDES, Maria V. de Mesquita. *O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política - 1956-1961*. 3ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

BENJAMIM, Walter et alii. *Textos escolhidos*. trad. José Lino Grunnewald et alii., 2ed., São Paulo, Abril Cultural, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. 2ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. e GALVÃO, Maria Rita E. *Cinema, . repercussões em caixa de eco ideológico - As idéias do nacional e do popular no pensamento cinematográfico nacional*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983.

\_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo, Ed. Contexto, 1988.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de '50*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

BORDE, Raymond. *Les Cinémathèques*. Paris, Ed. L'Age d'Homme, 1988.

CALIL, Carlos Augusto. *Cinemateca imaginária. Cinema e memória*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1981.

CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio. Um intelectual na linha de frente (Coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes)*. São Paulo, Brasiliense, Rio de Janeiro, 1986.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento - Brasil JK-JQ*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade - A história e as histórias da bossa nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo, Livraria Martins Editora S/A, 1953.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

CHAUÍ, Marilena de Souza e FRANCO, Maria S. C., *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/CEDEC, 1978.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. trad. Nilson Moulin Louzada, Rio de Janeiro, Globo, 1987.

DELAGE, Christian. *La vision nazie de l'histoire - à travers le cinéma documentaire du troisième reich*. Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1975.

FERRO, Marc. *Analyses de Film, Analyses de Société*. Paris, Classiques Hachette, 1975.

\_\_\_\_\_. *Cinema e história*. trad. Flávia Nascimento, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. *Film et histoire*. Paris, Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.

\_\_\_\_\_. *A história vigiada*. trad. Doris Sanches Pinheiro, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

FIELDING, Raymond. *The march of Time - 1935-1951*. New York, Oxford University Press, 1978.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Ática, 1975.

GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural de 1950 a 1978. Bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no cinema novo e Glauber Rocha com entradas na área política e da cultura)*. Rio de Janeiro, Embrafilme/DAC, 1982.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

GOMES, Angela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro, Ed. da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

\_\_\_\_\_. *Crítica cinematográfica no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1982.

KUBITSCHKE, Juscelino. *A escalada política. Meu caminho para Brasília*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1976, v.2.

\_\_\_\_\_. *Cinquenta anos em cinco. Meu caminho para Brasília*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978, v.3.

\_\_\_\_\_. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1975.

LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaima - Monteiro Lobato e o modernismo*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1988.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. trad. Bernardo Leitão et alii, Campinas, Ed. Unicamp, 1990.

LEYDA, Jay. *Films beget films - a study of the compilation film*. New York, Hill and Wang, 1971.

MAYRINK, Geraldo. *Juscelino*. São Paulo, Ed. Nova Cultural/Círculo do Livro, 1992.

MIRANDA, Luiz Felipe A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo, ArtEditora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. *Urupês*. 11ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937.

*NOSSO SÉCULO*. São Paulo, Ed. Nova Cultural/Círculo do Livro, 1975, v.7-8.

O'CONNOR, John E. and JACKSON, Martin A. *American history/ american film. Interpreting the Hollywood image*. New York, The Ungar Publishing Company, 1991.

OLIVEIRA, José Aparecido (org.). *JK - o estadista do desenvolvimento*. Brasília, Memorial JK/Secretaria de Edições Técnicas do Senado Federal, 1991.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

PAIVA, Vanilda Pereira. *Paulo Freire e o nacionalismo-desenvolvimentista*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1980.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil - entre o povo e a nação*. trad. Maria Julia Goldwasser, São Paulo, Editora Ática, 1990.

PEREGRINO, Nadja. *O Cruzeiro - a revolução na fotorreportagem*. Rio de Janeiro, Dazibao/Agil, 1991.

PEREIRA JUNIOR, Araken Campos. *Cinema brasileiro (documentário) 1905-1970*. Santos, Ed. Cinemateca Brasileira, 1972, 3v.

PINHEIRO NETO, João. *Juscelino - uma história de amor*. Rio de Janeiro, Mauad Ed., 1994.



RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, ArtEditora, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

REBATEL, Henry. *Le regard du jaguar*. Rennes, Editions Ouest-France, 1991.

RODRIGUES, José Honório. *A pesquisa histórica no Brasil*. 3ed., São Paulo, Nacional, 1978.

ROLLINS, Peter C. (org.). *Hollywood as Hollywood - american film in a cultural context*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1983.

SADOUL, George. *O cinema - sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ed., revista e atualizada por Alex Viany, Rio de Janeiro, Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos - o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

SILVA, Marcos. *Prazer e poder do amigo da onça (1943-1962)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964)*. trad. de Ismênica T. Dantas, 7ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

SMITH, Paul (org.). *The historian and film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de (org.). *O filme curto*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, v. 1-2.

TINHARÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo, Ática, 1981.

TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo, Ática, 1978.

TREVISAN, Maria José. *50 anos em 5... A FIESP e o desenvolvimentismo*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1985.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1959.

WAINER, Samuel. *Minha razão de viver - memórias de um repórter*. Augusto Nunes (org.), 9ed., Rio de Janeiro, Record, 1988.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. 2ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

#### IV - PERIÓDICOS

##### IV.1. Revistas

Anhembi ( 1950-1960)

Brasiliense ( 1956-1964)

O Cruzeiro ( 1955-1961)

Fundamentos ( 1954- dezembro de 1955)

Grandes Figuras ( 1957-1958)

Manchete ( 1956-1961)

A Revista da Semana ( 1952-1956, 1959)

##### IV.2. Revistas Especializadas

Cine-Fan ( 1955-1958)

Cinelândia ( 1955-1959)

Cinemim ( 1955-1956)

Filmelândia ( 1954-1962)

A Cena Muda ( 1952-1953)